অনাদিনাথ দত্ত

শতবার্ষিক শ্রদ্ধার্ঘ্য

অনাদিনাথ দত্ত

শতবার্ষিক শ্রদ্ধার্ঘ্য

অনাদিনাথ দত্ত

শতবার্ষিক শ্রদ্ধার্ঘ্য

সংকলক কর্তৃক সজ্জিত ও প্রকাশিত

প্রকাশ (ওয়েব) : অক্টোবর ২০২৩

প্রথম প্রচ্ছদ : খোল বাদনরত অনাদিনাথ দত্ত (অংশ)
১৯৭০-র দশক। অজানা ফোটগ্রাফার
নামপত্র : সেলাই। গীতা দত্ত ১৯৫২
চতুর্থ প্রচ্ছদ : অনাদিনাথ দত্ত। ১৭ শ্রীপল্লি, শান্তিনিকেতন
১৯৮০-র দশকের শেষার্ধ। ফোটো : পুলক দত্ত

বনপল্লি, শ্যামবাটি, শান্তিনিকেতন ৭৩১২৩৫

নিবেদন

অনাদিনাথ দত্তর শতবর্ষে তাঁর প্রতি শ্রদ্ধা জানাতে ছয়টি লেখা আর সঙ্গে কিছু ছবি নিয়ে তৈরি হলো এই পুস্তিকা।

অনাদিনাথের সঙ্গীত নিয়ে কোনো সাঙ্গীতিক আলোচনা খুব একটা চোখে পড়ে না। তার একটি প্রধান কারণ নিশ্চয়ই এই যে কাজটি সহজ নয়। বাঙলার আর বাঙালির গানের জগতে তাঁর অবদান সম্বন্ধে যথেষ্ট উপকরণ সংগ্রহ করা প্রায় অসম্ভব। ২৪ বছর বয়সে শান্তিনিকেতন চলে আসার পর এই জগতের সঙ্গে তাঁর নিয়মিত যোগাযোগ ছিন্ন হয়ে যায়। শান্তিনিকেতনে অনাদিনাথ সহ-শিল্পী হিসেবে বসতেন আমন্ত্রিত কীর্তন, ধ্রুপদ, টপ্পা ইত্যাদি বাঙলা গানের গুণী শিল্পীদের সঙ্গে ; এই পরিসরে তাঁর বিশিষ্ট অবদানের একটি সীমিত ধারণা তৈরি করা হয়ত সম্ভব এই অভিজ্ঞতা থেকে।

অনাদিনাথের সঙ্গীত-জীবনের প্রধান অংশটি কাটে শান্তিনিকেতনে। ৪০ বছর ধরে শান্তিনিকেতন-বিশ্বভারতীর ধ্বনি-সংস্কৃতির প্রায় প্রত্যেক কোণায় তাঁর এবং অন্যান্য সহযোগী শিল্পীদের সাঙ্গীতিক উপস্থিতি উপভোগ করেছেন শান্তিনিকেতনবাসী - বিশ্বভারতী সমাজ। অথচ রবীন্দ্রনাথের গান, উৎসব, নৃত্যনাট্য, গীতিনাট্য অথবা শান্তিনিকেতনের সঙ্গীতচর্চা নিয়ে যাঁরা আলোচনা করেছেন তাঁদের কারুর গবেষণায় এই সংস্কৃতিতে যন্ত্রীদের বিশেষ ভূমিকার আলোচনা বিশেষ স্থান পায় নি। এ ছাড়া শান্তিনিকেতনের সামগ্রিক সাঙ্গীতিক পরিবেশ নিয়েও আলোচনা হয়েছে কমই।

অনাদিনাথের জীবদ্দশায় তাঁর সঙ্গীত নিয়ে - ১৯৮৬ সালে একটি ইংরিজি ও ১৯৮৯ সালে একটি বাঙলায়, দুটি লেখা প্রকাশিত হয় দৈনিক *অমৃত বাজার পত্রিকা* ও *যুগান্তর*-এ। দুটিরই লেখক সঙ্গীত ভবনের প্রাক্তন ছাত্র বিশ্বজিৎ রায়। অনাদিনাথের মৃত্যুর পর ২০০৫ সালে পুলক দত্তর একটি ইংরিজি লেখা প্রকাশিত হয় চেন্নাই থেকে প্রকাশিত *ইন্ডিয়ান ফোকলাইফ* পত্রিকায়। এই সংকলনে সেই লেখার পরিমার্জিত, পরিবর্ধিত রূপ প্রকাশিত হলো। অনাদিনাথের একটি অপ্রকাশিত সাক্ষাৎকার, শান্তিদেব ঘোষের একটি অপ্রকাশিত লেখা ও সুপ্রিয় ঠাকুরের শান্তিনিকেতনের সাপ্তাহিক উপাসনায় আচার্যের ভাষণ - এই ছয়টি লেখা নিয়ে সংকলিত হলো এই পুস্তিকা।

অজানা ফোটগ্রাফারের তোলা ছবিগুলি অনাদিনাথ দত্তর পারিবারিক সংগ্রহ থেকে গৃহীত, অন্যান্য ছবি সংকলকের তোলা।

অক্টোবর ২০২৩
শান্তিনিকেতন

পুলক দত্ত
সংকলক

সূচী

‘তবে আমার সম্বন্ধে যদি কিছু জানতে চাও, সেইটা আমি বলতে পারবো’

[ভিডিও সাক্ষাৎকার : আমেলিয়া মাচিশেফ্স্কি ।। ২৫, নিচুবাঙলা, শান্তিনিকেতন ১৯৯৬]

অনাদিনাথ দত্ত

বিষ্ণুপুর ঘরের সম্বন্ধে বলা আমার পক্ষে সম্ভব হবে না। তবে আমার সম্বন্ধে যদি কিছু জানতে চাও, সেইটা আমি বলতে পারবো।

ছোট্টো থেকে, তিন বছর বয়স থেকে আমি ছোটো ঢুলকি বাজাতাম। বাবা[১] কাজ[২] করতে করতেই গান করতো - সেই গানের সঙ্গে আমি ঢোলক বাজাতাম। বাজাতে বাজাতে যখন তিন-চার বছর বয়স, বাবা আরেকটু বড়ো ঢোল কিনে দিলেন। রামপ্রসন্নবাবু[৩] - অশেষবাবুর[৪] বাবা - তিনি ওই রাস্তা দিয়ে প্রায়ই যেতেন আসতেন। সেই সময়, বাবার কাছে শোনা এটা যে আমি বাজাচ্ছি, উনি অন্তত যাবার সময় পাঁচ মিনিট দাঁড়িয়ে থেকে বাজনা শুনে যেতেন। ডাকলে বসতেন না, উনি আড়াল থেকে, মানে প্রাচীরের গায়ে দাঁড়িয়ে শুনতেন। তারপরে বাবাকে বলেছিলেন, ‘আমি যদি বেঁচে থাকি তো একে আমি তৈরি করে যাব’ - তো সে সৌভাগ্য আমার আর হয়নি। তা আমি

---

১ খোলবাদক রামগতি দত্ত (মৃত্যু ১৯৪৮)।

২ শঙ্খশিল্প।

৩ বিষ্ণুপুর ঘরানার সঙ্গীতশিল্পী ও সঙ্গীত সম্বন্ধীয় গ্রন্থ প্রণেতা রামপ্রসন্ন বন্দ্যোপাধ্যায় (১৮৭১-১৯২৯)।

৪ সঙ্গীত ভবন, শান্তিনিকেতনের সঙ্গীত শিক্ষক ও সঙ্গীতশিল্পী অশেষচন্দ্র বন্দ্যোপাধ্যায় (১৯২০-১৯৯২)।

পিতা রামগতি দত্ত

এমনি ঢোল বাজাতাম, বাজাতে বাজাতে তারপরে, বাবার একটা খোল ছিল - বাবা খোল বাজাতেন তো - খোলটা একটু একটু বাজাতাম। তখন বাবা করলেন কি, এত বড়ো খোল তো আর হবে না, তো আমার জন্য একটা ছোটো খোল কিনে এনে দিলেন - দিয়ে বাজাতে দিলেন। তা আমি এখন - সে পুজোর সময় মল্লেশ্বরে[৫] পুজোতে ঢোল বাজায় নাচ ক'রে - সেই রকম বাজনা শুনে এসে, খোল কাঁধে নিয়ে, ওই লাফাতে লাফাতে খুব বাজাচ্ছি সেই জিনিসগুলো। ... তারপরে নাচ করতে করতে খোলের সেই বাঁধনিটা - যেটা কাঁধে লাগানো থাকত - সেটা খুলে পড়ে গেল। পড়ে যেতেই খোলটি ভেঙে গেলো - মাটির খোল তো, পড়ে গেলো, যেতেই ভেঙে গেলো। তো সেটা কী করা হবে? তখন ওটাকে টিন দিয়ে ঢাকা দেওয়া হলো আর কি। ঢাকা দিয়ে, কিছুদিন সেইটা দিয়ে চালাতাম। ... তখন আমার ওই পাঁচ-ছ বছর বয়স হবে।

তারপরে আমাদের ওই ছ' বছর থেকে আট বছরের মধ্যে একটা বাচ্চাদের নামের দল ছিল। তাতে সুবোধ নন্দীর[৬] নাম শুনেছ নিশ্চয়ই, তবলা বাজায়

---

[৫] বিষ্ণুপুরের শাঁখারী বাজার সংলগ্ন পল্লি।

[৬] অনাদিনাথের মাসতুতো ভাই সুবোধ নন্দী (১৯২৭-১৯৭০)। বিষ্ণুপুর ঘরানার তবলা

মল্লেশ্বরের দুর্গা মন্দির ও অনুষ্ঠান মঞ্চ। বর্তমান ছবি, মার্চ ২০২৩

- সুবোধ নন্দী আর আমি, দুজনে ঢোল বাজাতাম, আর সব বাচ্চারা কীর্তন গাইত - নামকীর্তন। সে দল নিয়ে আমরা নানা জায়গায় গাইতে যেতাম, বাজাতে যেতাম। তো সে আমরা যখন যেতাম না দল নিয়ে, তখন আমাদেরকে ঘিরে চারদিকে লোক দাঁড়িয়ে যেত। আর আমরা দুজনে খুব বাজাচ্ছি লাফ-ঝোপ করে, আর আমাদের পার্টি যারা আছে, গান করছে - এই চলত আর কি। তারপরে একটু বড় হতে হতে, দাদা[৭] যখন খোল বাজনা শিখতে আরম্ভ করলো, দাদা খোল শিখছে, সেগুলো আমাদের ছাদের উপরে দাঁড়িয়ে দাদা প্র্যাকটিস্ করত - সেইগুলো আমি শুনতাম। তো বাজিয়ে যখন খোলটি

ও পাখোয়াজ শিল্পী। ১৯৫৫ সাল থেকে পশ্চিমবঙ্গ নৃত্য নাট্য সঙ্গীত একাডেমী ও পরবর্তীকালে রবীন্দ্রভারতী বিশ্ববিদ্যালয়ের অধ্যাপক। প্রকাশিত গ্রন্থ *তবলার কথা* প্রথম খণ্ড ১৯৫৮, দ্বিতীয় খণ্ড ১৯৬৩ ও *ভারতীয় সঙ্গীতে তাল ও ছন্দ* ১৯৬২।

[৭] জগন্নাথ দত্ত (মৃত্যু ১৯৯১)। খোলবাদক, পরবর্তীকালে কলকাতায় যামিনী গঙ্গোপাধ্যায়ের কাছে শাস্ত্রীয় সঙ্গীতের তালিম নিয়ে অধুনা ঝাড়খণ্ডের ধানবাদে সঙ্গীতচর্চা ও শিক্ষকতার সঙ্গে যুক্ত ছিলেন।

জ্যেষ্ঠ ভ্রাতা জগন্নাথ দত্ত। অজানা স্টুডিও ফোটগ্রাফার।

নামিয়ে দিয়ে যেত, তখন আমি সেইটি নিয়ে বাজাতাম। বাজাতে বাজাতে, তারপর বাবা বললো যে ঠিক আছে আমি আরেকটা খোল কিনে দিচ্ছি। নিয়ে বাবা আমাকে প্র্যাকটিস্ করাতে লাগল। হাতুটি[৮] সাধনের থেকে আরম্ভ করে, সে রাত্তির তিনটার থেকে উঠিয়ে দিত আমাকে। শীতের মধ্যে তিনটার মধ্যে উঠে বাজাতাম। ওই বারান্দায়, সিমেন্টের যে বারান্দা আছে, বারান্দায় একটি চট পেতে দিতাম, দিয়ে বসে বসে বাজাতাম। তিনটার থেকে অন্তত ছ'টা পর্যন্ত বাজনা চলত। তারপর ভূষণ বাবাজী বলে একজন - কীর্তন গাইতেন আর কি - তিনি ভিক্ষা করতে বেরোতেন দুপুর বেলায়। যখন ভিক্ষে করতে বেরোতেন, আমার ওখানে বসতেন, বসে আমাকে তালিম দিতেন। নিজে গাইতেন, আমাকে বলতেন, 'বাজা'। সমস্ত তালের বাজনা আমি বাজাতাম ; যতগুলি কীর্তনের তাল আছে, সে সব তালের বাজনা আমি বাজাতাম।

বাজাতে বাজাতে, তারপর নানা রকম বাজাচ্ছি তো - খোলও বাজাচ্ছি, তবলাও বাজাচ্ছি। তখন বালক সঙ্গীতের দল একটা ছিল, সেটা যাত্রার দল ; বাচ্চাদের, কিষ্টযাত্রা বলে। তাতে আমি বাজাতে শুরু করলাম, সেটাতে ঢোলও

---

৮ খোলের বাজ ও হস্তচালনা শিক্ষার উদ্দেশ্যে রচিত নির্দিষ্ট বাণীবিন্যাস।

ভাস্করভূষণ নন্দী

বাজাচ্ছি, খোল - খোলটাই বেশি - তারমধ্যে মাঝে মাঝে তবলা বাজাচ্ছি। তো সে আমি যখন বাজাতাম, ছেলেরা খুব খুশি থাকত। বাচ্চাগুলো খুব ভালোভাবে গাইত, কারণ আমার গানগুলো সমস্ত মুখস্ত হয়ে যেত। আর কোন খানে কী তেহাই দিতে হবে, কী করতে হবে, সে আমি ঠিক করে দিতাম ; সে যেই তেহাইটি মারলাম, তারপরেই যে কলিটি যার ধরবার সে ধরে ফেললো। এই করতে করতে তারপরে হঠাৎ ভাস্করমামা[৯] এসে বলছে 'অনাদি তুমি সঙ্গীত বিদ্যালয়ে ভর্তি হবে, কাজ করবে? বিষ্ণুপুরের সঙ্গীত বিদ্যালয়ে কাজ করবে?' আমি বলি, 'আমি তো কিছুই জানিনা, কী কাজ করবো?' বলছে, 'সে ব্যবস্থা করা যাবে।' যে তবলা শিখাতো ওখানে, তার স্ত্রীর খুব অসুখ ছিল। তিনি রামসাগর থেকে আসতেন, প্রতিদিন আসতে পারতেন না। তখন ওই সুরেনবাবু[১০], টুনুদির[১১] বাবা, উনি বলেছিলেন যে উনি যে টাকাটা পান, সেটা দুজনকে ভাগাভাগি করে দেওয়া হবে 'তুমি তিনদিন চারদিন আসবে, উনি সপ্তাহে দুদিন আসবেন।' আমি বললাম, 'ঠিক আছে, আমি ঢুকবো।' তখন আমাকে দশ টাকা করে

[৯] ভাস্করভূষণ নন্দী (১৯১০-১৯৯৬), শাস্ত্রীয় সঙ্গীত গায়ক ও বিষ্ণুপুর সঙ্গীত বিদ্যালয়ের শিক্ষক।

[১০] বিষ্ণুপুর ঘরানার সঙ্গীতগুণী ও শিক্ষক সুরেন্দ্রনাথ বন্দ্যোপাধ্যায় (১৮৮৬-১৯৭২)।

[১১] বিন্ধ্যবাসিনী দেবী (১৯১২-২০০২)।

মাসে দিতো ; আর তখনকার দশটাকার দাম ছিলো। ...তখন ওই সতেরো-আঠারো, আঠারো-উনিশ[১২] এ-রকম হবে। তারপর ওই করতাম কি, তবলাটা বাজাতাম - তখন তবলার উপরে ঝোঁকটা হয়ে গেলো আর কি। খোলটা, খোল তো রামায়ণে-টামায়নে নানা রকম ঘুরেছি, পালা কীর্তনে ঘুরেছি। সমস্ত ইয়েতে বাজিয়েছি বড়ো বড়ো মূল গায়েনদের সঙ্গে। তরপরে তো সঙ্গীতভবনে ভর্তি হয়ে গেলাম। ওখানে হতো কি, পশুপতিবাবু, যিনি ওখানে তবলার টিচার ছিলেন, সুরেনবাবু বলেছিলেন উনার কাছ থেকে তুমি কিছু কিছু শিখে নাও জিনিসটা। উনি যখন শিখাতেন, আমাকে বলতেন, 'তুমি গিয়ে বোসো'। তো আমি গিয়ে বসতাম যখন, উনি আর ছাত্রদের শিখাতেন না - কারণ, আমি ধরে ফেলতাম। সেইটি আমি সুরেনবাবুকে বলেছিলাম 'এই ব্যাপার, ছেলেরাও শিখতে পায় না, আমি ওখানে যাবো না, তো আপনি যদি কিছু ইয়ে করেন।' তারপরে উনি করলেন কি, ওই যখন শিখাচ্ছি - সে একদিকে শিখাচ্ছি আর একদিকে শিখছি ; সঙ্গত আর কি, সেতারের সঙ্গে সঙ্গত করছি, এস্রাজের সঙ্গে সঙ্গত করছি, গানের সঙ্গে সঙ্গত করছি, তারপরে তবলাও মাঝে মাঝে শিখাচ্ছি তবলার ছাত্রদের। যখন সব ছুটি হয়ে গেলো, সন্ধ্যা হয়ে ছাত্রছাত্রীদের ছুটি হয়ে গেলো, তখন সুরেনবাবু আমাকে নিয়ে বসতেন। বলতেন, 'এসো বোসো', বসে আমাকে বলতেন 'তবলাটা নাও, নিয়ে আমার সঙ্গে বাজাও'। উনি ব্যাঞ্জো বাজাতেন, উনার সঙ্গে আমি বাজাতাম। তাল, ফাঁক, সম - কোথায় কী জিনিস, সব বুঝিয়ে টুঝিয়ে দিতেন। তরপর কীভাবে কী করতে হবে, সেগুলা দেখিয়ে দিতেন, সমস্ত তালগুলা আমাকে দেখাতেন। তারপরে স্পিডে যে-বাজনা, ঝালার সঙ্গে, সেটা কতদূর পর্যন্ত উঠতে পারবে, সেইটা আমাকে দেখিয়ে দিয়েছিলেন - ফিঙ্গারিংগুলো ; 'তা সে যত দূরেই যাক তুমি ঠিক চলে যেতে পারবে।' তারপর শেষ দিকে হল কি, উনি গৎ কম্পোজ করতে

[১২] এই সাক্ষাৎকারে অন্যত্র অনাদিনাথ জানিয়েছেন, তিনি বিষ্ণুপুর সঙ্গীত বিদ্যালয়ে যোগ দেন ১৯৪৬ সালে - তখন অনাদিনাথের বয়স ২২ বছর।

লাগলেন ; গৎ যখন কম্পোজ করতেন, তখন আমাকে বসাতেন। তিনটা চারটা গৎ কম্পোজ করছেন একটা রাগের উপরে, তারপর আমাকে জিজ্ঞেস করতেন 'অনাদি কোনটা তোমার পছন্দ হয় বলো, এই এতগুলা তো বাজালাম, এর মধ্যে কোনটা ভালো লাগলো?' আমার যেটা ভালো লাগে আমি সেটা বললাম। তো তাতে উনি খুব খুশি হতেন।

আর গোপেশ্বরবাবুর[১৩] সঙ্গে বাজাতাম, ধ্রুপদের সঙ্গে বাজাতাম। তো পাখোয়াজটা উনি একটু দেখিয়ে টেখিয়ে দিতেন। আর খোল বাজাতাম তো, খোল বাজালে পাখোয়াজে অনেকটা ইয়ে থাকে আর কি - সুবিধাটা ওইখানে হয়ে গেছে। সেই সুবিধা নিয়েই আমি গোপেশ্বরবাবুর সঙ্গে বাজাতাম। উনি একদিন গান শিখাচ্ছেন ছাত্রকে, আমি সঙ্গত করছি, করতে করতে উনি একটুকু বাইরে গেছেন। তো উনি একটা তান দিয়ে গেছেন, সে তানটা আমি গলায় গেয়ে ছাত্রকে দেখাচ্ছি আর উনি সেটা শুনে ফেলেছেন। শুনে ফেলে ভিতরে ঢুকে এসে বলছেন, 'অনাদি তুমি গানটা করলে না কেন ? তুমি গানটা তো করলে পারতে। এ তো বেশ তালে সুরে তোমার বেশ গলা রয়েছে, তুমি ধরেও নিচ্ছ তাড়াতাড়ি করে। ও ধরতে পারল না, তুমি সঙ্গে সঙ্গে ধরে ফেললে - তানটা। তো তুমি গান শিখো।' বললাম, 'দেখুন এতগুলা যন্ত্র নিয়ে আছি, আবার গান কী করে হবে আমার - কিছুই হবে না তাহলে, কোনোটাই হবে না। ওই শুনে শুনে যা হবার হবে।'

এই রকম ভাবেই চলতো, চলতে চলতে হঠাৎ একটা চিঠি এসেছিলো গোপেশ্বরবাবুর কাছে শান্তিনিকেতন থেকে। আর সেই সময় আমার বাবা মারা যায়। বাবা মারা যাওয়াতে বাড়িতে একটু কষ্ট হতো। আমি সঙ্গীত বিদ্যালয়ে ভর্তি হয়েছিলাম ছেচল্লিশ সালে আর বাবা মারা যায় আটচল্লিশ সালে। তরপরে বাবা মারা যাওয়ার পর বাড়িতে একটু অভাবের ইয়ে পড়লো আর কি। দাদা চলে গেছে ধানবাদে, ধানবাদে সে টিউশন-ফিউশন করে যতটুকু পারে দিতো।

[১৩] বিষ্ণুপুর ঘরানার গায়ক ও সঙ্গীতজ্ঞ গোপেশ্বর বন্দোপাধ্যায় (১৮৮০-১৯৬৩)।

পৈতৃক বাড়ি, শাঁখারী বাজার, বিষ্ণুপুর ১৯৭৫-৭৬। অজানা স্টুডিও ফোটগ্রাফার।

আর আমি ওই কীর্তনে বাজাতাম, রামায়ণে বাজাতাম — যা হলো, আট আনা পয়সা ... সেই করে কোনো রকমে সংসারটা চলতো। করতে করতে ওই চিঠিটা গেলো এখান থেকে গোপেশ্বরবাবুর কাছে। গোপেশ্বরবাবুর কাছে চিঠিটা যেতেই, গোপেশ্বরবাবু উনার এক ছেলেকে পাঠাবার চেষ্টা করেছিলেন। ছেলেটা রাজি হয় নি, ছেলেটা শুধু একটু পাখোয়াজ বাজাতে জানতো। আর উনারা চাইছেন খোল বাজাতে হবে, পাখোয়াজ বাজাতে হবে, তবলা বাজাতে হবে, তিনটেই জানা চাই। তখন ভাস্করমামা বললো, 'গোপেশ্বরবাবুর কাছে এ রকম একটা চিঠি এসেছে শান্তিনিকেতনের থেকে - অনাদি তুমি যাবে? তাহলে আমি গোপেশ্বরবাবুকে বলি।' বললাম, 'হ্যাঁ, যদি হয় তো কেন যাবো না, এখানে তো দেখছো এই ছত্রিশ-সাঁইত্রিশ টাকা মাইনা, এতে কী করে চলবে? যদি ওখানে যাই কিছু নিশ্চয়ই বেশি পাবো।' 'ঠিক আছে, তাহলে

আমি গোপেশ্বরবাবুকে বলি।' ভাস্করমামা গিয়ে গোপেশ্বরবাবুকে বলতেই উনি বললেন, 'অনাদি যদি যায় খুবই তো ভালো, খুব ভালো হবে। ঠিক আছে, ওকে আমার কাছে পাঠিয়ে দিও।' আমি গেলাম, 'দেখুন এখানে তো এই রকম অবস্থা, মাইনা যে কতটুকু বাড়বে, না বাড়বে - কী হবে না হবে তো বুঝতে পারছি না। যদি আমাকে ওটার ব্যবস্থা করে দেন তাহলে আমি যাই।' বললেন, 'ঠিক আছে, তুমি এক কাজ করো, সুরুকে জানাবে না।' সুরুকে মানে সুরেনকে - সুরেনবাবুকে। 'সুরেশবাবুকে জানাবে না' - উনাকে সুরেশবাবু বলা হতো। 'সুরেশকে জানালে ও যেতে দেবে না।' এখানে [বিষ্ণুপুর সঙ্গীত বিদ্যালয়ে] কেউ নাই তো! 'তুমি এক কাজ করো, দাদার অসুখ বলে এক সপ্তাহের ছুটি নিয়ে - ধানবাদ যাচ্ছি বলে চলে যাও শান্তিনিকেতনে। আমি অশেষকে একটা চিঠি লিখে দিয়ে যাচ্ছি, ওর ওখানে উঠবে, ও ব্যবস্থা ঠিক করে দেবে।'

তারপরে আমি তো ঘুরতে ঘুরতে, কোনোদিন তো বাইরে বেরোই নি বাড়ি থেকে একা একা। তার উপরে এত দূরে আসা। তা একটা গাড়িতে চেপে পড়লাম, সে অণ্ডালে এসে নামিয়ে দিলো। অণ্ডালে নামিয়ে দিয়েছে, ওখানে রাতটা কাটাতে হলো। রাত কাটিয়ে তারপর ওখান থেকে লোকেল ধরে সাঁইথাতে এলাম। সাঁইথা থেকে আবার গাড়ি ধরে এখানে এসছি - তখন চারটা-সাড়ে চারটা বাজে। তারপরে অশেষবাবুর বাড়ি খুঁজছি, কেউ বুঝতে পারছেনা - অথচ কাছাকাছিই ঘুরছি কিন্তু। দুটো বাচ্চা ছেলেকে জিজ্ঞেস করলাম, 'এই, অশেষবাবুর বাড়ি জানো?' বললো, 'হ্যাঁ হ্যাঁ চলুন আমি নিয়ে যাচ্ছি।' করে আমাকে নিয়ে গেলো অশেষদার বাড়িতে। তখন অশেষদা গুরুপল্লির একটা বাড়িতে থাকতেন। ... না, আমার তখন বিয়ে হয় নি, এটা উনপঞ্চাশ সালের কথা। ... তারপরে তো এখানে অশেষবাবুর বাড়িতে গেলাম, অশেষবাবু ছিলেন না, বৌদি বেরিয়ে এলেন। বৌদিকে বললাম, 'আপনি হয়তো

অনাদিনাথ, অশেষচন্দ্র ও এক ছাত্র। শান্তিনিকেতন, ১৯৫০-এর দশক। অজানা ফোটগ্রাফার।

আমাকে চিনবেন না, আমি বিষ্ণুপুর থেকে আসছি, গোপেশ্বরবাবু পাঠিয়ে দিয়েছেন।' বললেন, 'ঠিক আছে, তুমি বোসো।' করে আমাকে একটা মোড়া বার করে দিলেন, দিয়ে বসে আছি - অশেষদা বোলপুর গেছিলেন, ফেরার পথে সেই দূরের থেকেই আমাকে চিনতে পেরেছেন। বললেন, 'আরে অনাদি, তুমি?' বললাম, 'এ রকম একটা ইয়ে শুনলাম, তো জ্যাঠামশাই আমাকে পাঠিয়ে দিলেন। চাকরিটা যদি হয় তার জন্য।' বললেন, 'ঠিক আছে, তুমি থাকো - বোসো।' রাত্রেবেলা খাওয়া দাওয়া হলো সব, তারপর ঠেকা ফেকা সমস্ত গুলো জানলেন। তারপর সকাল বেলাতেই আমাকে সঙ্গীত ভবনে নিয়ে চলে গেলেন। সেটা কিন্তু আমি সঙ্গীত ভবনের স্টাফ তখন নই, মানে বিনয় ভবনের স্টাফ - বিনয় ভবনের ইয়েতে [ইন্টারভিউতে] গেছি। ঐ যে দোতলাটা হয়েছে না? ওর নিচ তলাটা বিনয় ভবনের ছিলো। [সঙ্গীত ভবনের স্টেজ এদিকে আর ওদিকে বাড়িটা] ওই দোতলা বাড়িটা, ওটার নিচ তলাটা বিনয় ভবনের ক্লাস হতো - মিউজিক সেকশনটা ছিলো। ওইখানে আমাকে নিয়ে

গেলেন অশেষদা। নিয়ে গিয়ে অফিসে বসালেন, সুরেন কর[১৪] মশাই ছিলেন তখন প্রিন্সিপাল। তো উনাকে খুঁজে বেড়াচ্ছেন, অশেষদাই কিন্তু খুঁজে বেড়াচ্ছেন - খুঁজে বেড়াতে বেড়াতে উত্তরায়ণে গিয়ে ধরেছেন। বলেছেন 'বাজনার লোক একজন এসেছে, আপনি যদি আসেন একটুকু, তার সঙ্গে কথা টথা বলেন।' তো বললেন, 'ঠিক আছে তুমি বসতে বলো, আমি যাচ্ছি।' করে এসেছেন, এসে আমার সঙ্গে কথা টথা বললেন - বললেন এই মাইনা, এই অমুক এই তুসুক, এতো ছুটি পাবে - সব আমাকে বুঝিয়ে দিলেন আর কি। তো অশেষদা বললেন 'দেখুন এটা যদি পুরোপুরি একশো টাকা করে দেন তাহলে খুব ভালো হয়, দূরের থেকে আসছে।' বললেন, 'দেখো এটা তো গভ্‌মেন্টের ব্যাপার, সোসাইটির ভিতরে নয়, গভ্‌মেন্টের গ্রেড যেটা আছে সেই হিসাবে তো চলতে হবে। তো ঠিক আছে, তুমি মাস্টারমশাইদের সঙ্গে আলাপ করিয়ে দাও, বাজনা টাজনা কিরকম বাজায় দেখে নাও।'

তখন পি এন চিঞ্চোরেজী[১৫] বলে একজন ওস্তাদ ছিলেন ক্ল্যাসিকালের। তাঁর কাছে প্রথমে নিয়ে গেলো। তিনি সমস্ত তাল টাল গাইছেন, আমি বাজাচ্ছি। বাজাতে বাজাতে বললেন, 'লহরা[১৬] বাজান একটু শুনি।' লহরা সম্বন্ধে তো কোনো আইডিয়া নেই আমার! 'এমনি ঠেকাটা বাজিয়ে দুটো একটা পড়ন টড়ন বাজান না, তাহলেই তো হয়ে যাবে।' আমি বললাম, 'সে ঠিক আছে।' মুখ দিলো একজন, আমি তবলাতে ওইটুকু বাজালাম।

তারপর ভারতনাট্যম নাচের ঘরে নিয়ে গেলো। তখন ভারতনাট্যম এখানে শেখানো হতো - বিনয় ভবনে। সেখানে নিয়ে গেলো, সে বোল বলছে, সেই বোলগুলা আমি বাজাচ্ছি। বললেন, 'ঠিক আছে।' তারপর সুশীলবাবুর[১৭]

---

[১৪] শিল্পী, স্থপতি, প্রশাসক সুরেন্দ্রনাথ কর (১৮৯২-১৯৭০)।

[১৫] *ভাতখণ্ডে স্মৃতি-গ্রন্থ* সংকলক, তৎকালীন সঙ্গীত ভবনের অধ্যাপক প্রভাকর নারায়ণ চিঁচোরে।

[১৬] শাস্ত্রীয় সঙ্গীতে প্রাচীন কাল থেকে প্রচলিত ও বিবর্তিত একক তবলা বাদন পরিবেশন।

[১৭] সঙ্গীত ভবন, শান্তিনিকেতনের সেতারের শিক্ষক ও সঙ্গীতশিল্পী সুশীলকুমার ভঞ্জ চৌধুরী।

সুশীলকুমার, অনাদিনাথ ও পি এন চিঁচোরে। শান্তিনিকেতন, ১৯৫০-এর দশক। অজানা ফোটগ্রাফার।

ওখানে নিয়ে গেলো, তো সুশীলবাবু বলছেন, 'ও আমার আর দেখবার দরকার নেই' অশেষদাকে বলছেন, 'আপনি দেখেছেন, ওটাই যথেষ্ট।' তাতে তো সবাই রাজি হয়ে গেলো, বলল, 'হ্যাঁ একে নিয়ে চলবে।' আমি তখন বললাম, 'তাহলে আমাকে একটু সময় দিন, আমি বাড়িতে যাই। যেয়ে আমি বুঝে সুঝে, চিন্তা করে আপনাদের জানাবো।'... [মাইনা?] পঁচাত্তর টাকা মাইনা আঠারো টাকা ডিএ।

আর এদিকে তো সুরেনবাবু জেনে গেছেন আমি এখানে এসছি... সুরেনবাবু রেগে গেছেন। বলেছেন, 'দেখি, আজকে যদি না আসে তাহলে কিরকম ওখানে চাকরি করে আর এখানে চাকরি করে - দেখবো আমি।' ভাস্করমামাকে বলেছেন নাকি। আর তার পরদিনে কম্পিটিশন ছেলেমেয়েদের - বিষ্ণুপুরে। প্রত্যেকটি ছেলে-মেয়ে আমার উপরে নির্ভর করছে - আমি বাজাবো। আমি বাজাবো, তবেই তারা গাইবে, তা না হলে কেউ গাইতে চাইবে না। তা আমি সেই দিনেই দুপুর বেলা গিয়ে পৌঁছেছি আর কি। আমার মামা বসেছিলো, মামা আমাকে বলছে,

'কি হলো, ওখানে ব্যাপার কি ?' আমি বললাম, 'তা ওখানে প্রায় একরকম ঠিকই হয়ে গেছে।' তো বলছে, 'সুরেনবাবু তো এখানে খুব রেগে গেছেন - আমি তাহলে যাই সুরেনবাবুর ওখানে, যদি উনি বিকেল বেলা যেতে বলেন ক্লাসে, তাহলে বিকেল বেলা ক্লাসে যেও।' সঙ্গে সঙ্গে সুরেনবাবুর বাড়িতে গেলো, গিয়ে বলে, 'অনাদি এসে গেছে তো বিকেল বেলা কি যাবে ক্লাসে?' বললেন, 'হ্যাঁ এসে গেছে যখন তখন যাবে না কেন? যাবে।' তারপরে আমি তো বিকেল বেলা গেছি। উনি বসে আছেন, আমি আর উনার দিকে না তাকিয়ে সর-সর করে নিজের ক্লাস রুমে চলে গেছি। তারপরে এক এক করে আসছে, সঙ্গত করছে চলে যাচ্ছে। তারপর ছুটি হয়ে যাবার পর, মেয়েদের যখন ছুটি হয়ে গেলো তখন উনি আমাকে ডাকছেন। আমি গেলাম, বলছেন, 'অনাদি তুমি যে গেলে, তো আমাকে একটু বলে যেতে পারতে না? আমাকে বলে গেলে কি আমি যেতে দিতাম না?' আমি বললাম যে 'দেখুন আপনারা আছেন, আমরা যদি বাইরে যাই তাহলে আপনাদেরই তো নাম, সুনাম। আমার আর কী?' বললেন, 'হ্যাঁ, সেটা তো বুঝতেই পারছি তবে আমাকে একটু বলে গেলেই পারতে।' আমি মনে মনেই ভাবলাম যে বলে গেলে যে কী হতো! তো যাই হোক, তখন আমাকে বললেন, 'তাহলে দু-তিন দিন পরে একটা মিটিং হচ্ছে' - গরমের বন্ধের আগেটায় - 'মিটিং হবে, তো ওখানে নিজের রেসিগ্‌নেশন দরখাস্তটা দিয়ে দাও।' আমিও না বুঝে সুঝে রেসিগ্‌নেশন দরখাস্তটা দিয়ে দিয়েছি। তারপর সত্যকিঙ্করবাবু[১৮] শুনে বলছেন, 'এটা তুই কী করেছিস? আগে অ্যাপয়েন্ট্‌মেন্ট লেটার এলো না, কিছুই না আর তুই রেসিগ্‌নেশন দরখাস্তটা দিয়ে দিলি? এ তো খুব খারাপ করেছিস তুই।' তারপরে আমি আবার তাড়াহুড়া করে একটা চিঠি এখানে লিখলাম যে এই চিঠি পাওয়া মাত্রই আপনি আমাকে অ্যাপয়েন্ট্‌মেন্ট লেটার পাঠিয়ে দিন। ওরাও তখন করলো কি, চিঠি পেয়েই আমাকে অ্যাপয়েন্ট্‌মেন্ট লেটার পাঠিয়ে দিলো।

[১৮] বিষ্ণুপুর ঘরানার সঙ্গীতশিল্পী সত্যকিঙ্কর বন্দ্যোপাধ্যায় (১৯০০-১৯৮০)।

রথীদা[১৯] তখন এখানের কর্মসচিব - তাঁর সই দিয়ে অ্যাপয়েন্ট্‌মেন্ট লেটার পাঠিয়ে দেওয়া হলো। উনপঞ্চাশ সালে। তারপরে ওটা যখন এলো, গরমের ছুটির পর ফার্স্ট জুলাই আমি এখানে জয়েন্‌ করলাম।

এই হলো আমার সমস্ত ব্যাপারটা।

অনাদিনাথ ও জগন্নাথ। বিষ্ণুপুর, মার্চ ১৯৮৯

হ্যাঁ, দাদার কাছে খোল বাজনাটা শিখেছি। দাদা যখন দেখলো যে এর হাত তো তৈরি হয়ে গেছে তখন দাদা মাঝে মাঝে আমাকে একটু একটু করে বোল টোল গুলো দেখাতো। একটা খাতাও করে দিলো, সমস্ত বোল গুলো লিখে দিলো। দিয়ে মাঝে মাঝে দেখাতো আর ওর সঙ্গেই যোগ দিয়ে বাজাতাম আমি। ও বাজাতো, ওর সঙ্গে সঙ্গে বাজাতাম। ... হ্যাঁ, দুই ভাইয়ে কীর্তনের সঙ্গে বাজাতাম। তখন খুব ভালো লাগতো অনেকেরই, দুজনে বাজাচ্ছি একসঙ্গে এক রকম বাজনা। ... হ্যাঁ, নাচতাম, নেচে নেচে বাজাতাম। এমনিতে যে পালা কীর্তন হতো তাতেও নাচের বাজনা হতো, তেহাই মারার সময় তেহাই দিতাম নেচে

[১৯] রথীন্দ্রনাথ ঠাকুর (১৮৮৮-১৯৬১)।

মদনমোহন মন্দির, শাঁখারী বাজার, বিষ্ণুপুর। আজও এই বেদি ঘিরে রোজ সন্ধ্যাবেলা নামকীর্তন গাওয়া হয়। বর্তমান ছবি, মার্চ ২০২৩

নেচে। ... পদকীর্তনটাই পালা ভাবে সাজানো যেমন মান, মাথুর, কলঙ্ক ভঞ্জন - এই একেকটা পালা থাকে আর কি। সেই পালাগুলোতে আমরা বাজিয়েছিলাম। ... যে মূল গায়েন সে ওগুলা করে, দোহার থাকে নিচে আর আমরাও দাঁড়িয়ে বাজাতাম। আর নাম সঙ্কীর্তন যেটা — পঞ্চরাত্রি বলে, পঞ্চরাত্রি নবরাত্রি এগুলা যে হয়, ওই মদনমোহন মন্দিরেই[২০] একটা বেদির মতন আছে, দেখেছো? ওইখানে ঘুরে ঘুরে নামসঙ্কীর্তন হতো।

তারপরে এখানে চলে এলাম, এখানে তো আর খোল বাজনার খুব একটা ইয়ে হলো না, তবলাতেই বেশিরভাগ বাজাতাম। ... [আমার] ছেলেরা তালের বাজনা, যেগুলো কীর্তনের বড়ো বড়ো তাল আছে, সেই তালের বাজনা গুলো

[২০] মদনমোহন মন্দির, শাঁখারী বাজার, বিষ্ণুপুর।

তো ওরা কেউ শিখলো না। ... যেমন সমতাল আঠাশ মাত্রা, ব্রহ্মতাল আছে। খুব ঢিমা করে গাওয়া হয় - জোত বলে, ওটাও আঠাশ মাত্রায় চলে। বীরবিক্রম, পঞ্চম সওয়ারি। পঞ্চম সওয়ারি ধ্রুপদে বেশী ব্যবহার হয়, কীর্তনেও আছে পঞ্চম সওয়ারি। এসব নানা রকম, অনেক তালের নাম ভুলেও গেছি।

... ঠেকা?

ঝাঁ ঝাঁ গুরগুরগুরগুর I ঝাঁ ঝাঁগুরগুরগুরগুর I ধাগি তেটে
তা তা গুরগুরগুরগুর I তা তা I খিখি গুরগুরগুরগুর I ঝাঁ

এটা হলো তেওট। এটা সুন্দর বাজনার একটা ইয়ে থাকে আর কি।

ধি-ধাধি না-তেটে না-তেটে তেন্দাউর I ধি-ধাধি না-তেটে তেন্দাউর I ধি

এ রকম নানা রকম ভাবে ঘুরিয়ে ফিরিয়ে বাজানো যায় জিনিসটা। এই হচ্ছে খোল বাজনার জিনিস। তারপর জোড় দশকোশী আছে। যেমন,

ধিউর I ধাগি তেটে I তা--খি তেটেখিটি I তা--খি তেটেখিটি
তাউর I তাটা খেটা I ধি--ধি নাগধেনে I ধি--ধি নাগধেনে
ধিউর I ধাগি তেটে I ---খি তেটেখেটি I ---খি তেটেখেটি
তাউর I তাটা খেটা ...

... এ তো সাত মাত্রা - চোদ্দ মাত্রার তাল তো।

... বেশ, এইখানেই আমার শেষ।

দরবার সংলগ্ন মন্দির প্রাঙ্গণ, বিষ্ণুপুর। ১৯৮৪

আমেলিয়া মাচিশেফ্স্কি (জন্ম ১৯৫৪) শান্তিনিকেতন সঙ্গীতভবনে সেতার শিক্ষা করেন ১৯৭৮ থেকে ১৯৮৪ সাল পর্যন্ত। দেশে ফিরে ইউনিভার্সিটি অফ টেক্সাস, অস্টিনের এথ্নোমিউজিকলজি বিভাগ থেকে ১৯৯৮ সালে ভারতীয় শাস্ত্রীয় সঙ্গীতের ওপর গবেষণা করে পি এইচ ডি উপাধি লাভ করেন। বর্তমানে আমেলিয়া একজন প্রতিষ্ঠিত সঙ্গীতশিল্পী, গবেষক ও সঙ্গীত শিক্ষক।

অনাদি দত্ত

শান্তিদেব ঘোষ

শ্রীঅনাদি দত্ত, বাল্যকালে তাঁর পিতা রামগতি দত্ত ও তাঁর অগ্রজ শ্রীজগন্নাথ দত্তের কাছে খোল বাদ্যের শিক্ষা গ্রহণ করে কীর্তনসঙ্গীতের সঙ্গতকার হিসেবে বিশেষ পারদর্শিতা লাভে সমর্থ হন। এর সঙ্গে, যৌবনে বিষ্ণুপুরের প্রখ্যাত সঙ্গীতগুণী গোপেশ্বর বন্দ্যোপাধ্যায় এবং সুরেন্দ্রনাথ বন্দ্যোপাধ্যায়ের নিকট বহুবৎসর, উচ্চাঙ্গের হিন্দী ধ্রুপদ ও খেয়াল গানের উপযোগী যাবতীয় তালের বাজনা, পাখোয়াজ ও তবলায় বাজাবার উপযুক্ত শিক্ষা পেয়েছিলেন। পরবর্তী জীবনে এই দুই গুণী গায়কের গানের সঙ্গে শ্রীঅনাদি দত্ত সঙ্গতকার রূপে বাজাবারও অধিকার পেয়েছিলেন।

১৯৪৯ খৃষ্টাব্দে, বিশ্বভারতীর বিনয়ভবনে যখন সঙ্গীত নৃত্যের শিক্ষক-শিক্ষণের (B. Ed.) কোর্সের প্রবর্তন করা হয়, তখন, একাধারে যাবতীয় বাংলা গান এবং উচ্চাঙ্গের কণ্ঠ ও যন্ত্রসঙ্গীতের সঙ্গে খোল, তবলা ও পাখোয়াজের বাদক হিসেবে শ্রীঅনাদি দত্তই উপযুক্ত বাদক হিসেবে বিবেচিত হন। বিনয়ভবনের ঐ কোর্সটি কয়েক বছর পর যখন বন্ধ করে দেওয়া হয়, তখন, শ্রীদত্তকে সঙ্গীতভবনের কাজে নিযুক্ত করা হয়।

বিশ্বভারতীর সঙ্গীতভবনে, একাধারে রবীন্দ্রসঙ্গীত, উচ্চাঙ্গে হিন্দী কণ্ঠ সঙ্গীত ও যন্ত্র সঙ্গীতের ছাত্রছাত্রীদের যাবতীয় ক্লাসে নিয়মিত ভাবে গত ২৫ বছর ধরে বাজিয়ে আসছেন, খোল, তবলা ও পাখোয়াজ। সকলেই তাঁর বাজনার কলাকৌশলে খুশি। বিশেষ করে ছাত্রছাত্রীরা এই কারণে তাঁকে অত্যন্ত

অনাদিনাথ ও শান্তিদেব। উদয়ন, উত্তরায়ণ, শান্তিনিকেতন।
১৬ ফেব্রুয়ারি ১৯৮০। সংগ্রহ : মাসায়ুকি ওনিশি।

শ্রদ্ধার সঙ্গে দেখে। গত ২৯ বছর ধরে শান্তিনিকেতন ও শান্তিনিকেতনের বাইরে অনুষ্ঠিত বিশ্বভারতীর যাবতীয় অনুষ্ঠান ও নাটকের গানের সঙ্গে তিনি সার্থকতার সঙ্গে বাজনায় সহযোগীতা করে এসেছেন।

গুরুদেবের নানা প্রকৃতির গান এবং গীতিনাট্য ও নৃত্যনাট্যের গানের প্রকৃত সঙ্গতকার রূপে শ্রীঅনাদি দত্ত যে পারদর্শীতা লাভ করেছেন তা এদেশের অন্য বাদকদের মধ্যে দেখা যায়না। গুরুদেবের নানা প্রকৃতির ও নানা ছন্দের গানের সঙ্গে সামঞ্জস্য রেখে খোল, তবলা ও পাখোয়াজে কি প্রকার সঙ্গত করা উচিৎ, সঙ্গীতভবনে এত বছর কাজ করার দরুণ তিনি যে ভাবে তা প্রকাশে সমর্থ হয়েছেন এখনো পর্যন্ত আর কারু পক্ষে তা সম্ভব হয়নি। এদিক থেকে সঙ্গীতভবনের খোল, তবলা ও পাখোয়াজের বাদক হিসেবে তিনিই একমাত্র যোগ্য ব্যক্তি বলে আমি মনে করি।

বাইরে থেকে আগত উচ্চাঙ্গের হিন্দী গানের গুণী শিল্পীদের সঙ্গে তালবাদ্য

সঙ্গতেও তিনি তাঁর যোগ্যতা প্রদর্শণে সমর্থ হয়েছেন। এ ছাড়া সঙ্গীত-ভবনে যখন বাংলা টপ্পা গানের শিক্ষার প্রবর্তন করা হয় তখন লক্ষ্য করা গিয়েছিল যে, সেই গানের তালের প্রয়োজনীয় কয়েকটি ঠেকা একমাত্র শ্রীদত্ত ছাড়া আর কেউ বাজাতে পারছেন না। প্রখ্যাত টপ্পা গায়ক কালীপদ পাঠক এবং সুরেন্দ্রনাথ বন্দ্যোপাধ্যায় যখন সঙ্গীতভবনে বাংলা টপ্পা গানের শিক্ষক হিসেবে নিযুক্ত ছিলেন, তখন, ঐ গানের কয়েকটি বিশেষ তালের সঙ্গে একমাত্র শ্রীদত্তই বাজাতে পারতেন।

গত ২৯ বৎসর বিশ্বভারতীর কর্মে নিযুক্ত, খোল, তবলা এবং পাখোয়াজের বাজনায় এইরূপ একজন গুণী শিল্পীর সর্বাঙ্গীন উন্নতি আন্তরিক ভাবে কামনা করি।

শান্তিনিকেতন, ১২ই বৈশাখ ১৩৮৫

শান্তিদবে ঘোষ

শান্তিদেব ও অনাদিনাথ। শান্তিনিকেতন, ১৯৭০-এর দশকের শেষার্ধ।
অজানা ফোটগ্রাফার।

শান্তিদেব ঘোষ (১৯১০-১৯৯৯), রবীন্দ্রসঙ্গীত শিল্পী ও রবীন্দ্র গবেষক। শান্তিনিকেতন সঙ্গীত ভবনে অনাদিনাথের সহকর্মী ও সহ-শিল্পী। শান্তিনিকেতনের বিভিন্ন উৎসব অনুষ্ঠান নৃত্যনাট্য গীতিনাট্যে অনাদিনাথের বাজনা কাছ থেকে শুনেছেন। সঙ্গীতভবন থেকে অবসর নেওয়ার পর শান্তিদেব শান্তিনিকেতন ও অন্যান্য শহর-মফস্বলে নিয়মিত একক গানের অনুষ্ঠান করতেন ; এর মধ্যে বহু অনুষ্ঠানেই অনাদিনাথ তাঁর গানের সঙ্গে খোল, তবলা ও পাখয়াজে সঙ্গত করতেন। সেই সূত্রে রবীন্দ্রসঙ্গীতে অনাদিনাথের বাজনার প্রভাব, ঘনিষ্ঠ ও শারীরিক ভাবে উপলব্ধি করার অভিজ্ঞতা তাঁর ছিলো।

বর্তমান লেখাটি সম্ভবত ১৯৭৮ সালে অনাদিনাথের বিশ্বভারতীতে লেকচার্‌শিপের আবেদনের সূত্রে, অনাদিনাথের অনুরোধে লেখা। *বানান অপরিবর্তিত*

A Khol Maestro

Biswajit Roy

One of the more or less indispensable participants in any music or dance programme in this country – be it classical or folk or modern, be it a solo recital or a full-fledged dance drama – should be the percussion instrumentalist. He not only enhances and enriches the movements of music or dance, but more importantly adds a new dimension to them. In fact, dances often rely solely on the percussion instrument that keeps the beat and there are certain folk forms of vocal expressions which do not so much depend upon what are known as notes, as on the beats on the drums going slow or fast according to the mood of the participants.

All the same, it has been an unjustified disposition on the part of the common man, if not the music specialists and critics – the two are oftener than not far from synonymous – to forget the percussionist while assessing the impressiveness or otherwise of a dance or music performance. What a player of a khol or a tabla can expect at the most, is a vague reference to his role without much examination of where and how he demonstrated his commendable mastery in his art. A welcome change seems

to be coming upon the musical scene of the land. Yet, it will not be within the foreseeable future that a percussionist is to receive his due from his listeners and society in general.

One recalls all that because a percussion expert of the level of Anadinath Dutta still now remains in comparative obscurity despite making distinguished and many-sided contribution to the classical and folk music of Bengal as well as to Rabindra Sangeet, for well over four decades.

In West Bengal Bishnupur is rightly proud of the glorious tradition it has set up for more than two hundred years as much in classical music as in folk forms. Anadinath also hails from Bishnupur whose father Ramgati Dutta and elder brother Jagannath Dutta were noted khol players.

Khol is usually played with the recital of kirtan and has over the years become an inseparable part of it. In fact, it was the predominance of kirtan in Manipur when that kingdom accepted Vaishnavism as the State religion, that led khol to become associated with the Manipuri form of classical dancing at a later period. Of course the transition to khol from the drums to the accompaniment of which Manipuri used initially to be danced before it assumed its classical form, was not very difficult. And, khol did have the tradition of accompanying various folk songs and dances obtaining in West Bengal.

The most notable quality of Anadinath is that he can play khol not only with kirtan recitals but also with various forms of folk performances like Tushu, Jhapan, Ramayan

Gan, Jatra and Balak Sangeet with which Bishnupur and Bankura abound. He received advanced lesson in khol and dhol from an early age from his father and elder brother. But he was not satisfied until he could master pakhwaj and tabla reknowned *(sic)* for being instruments to accompany classical music. In this Anadinath had his gurus Gopeshwar Banerjee who taught him pakhwaj and Surendranath Banerjee who trained him in tabla.

He was therefore an ideal percussionist for Gurudev Rabindranath's songs – both of classical genre and folk types – as also for his dance dramas and operas. He joined Santiniketan in 1949 and ever since then all the official programmes of Visva Bharati had to rely on the virtuosity of Anadinath. Whether it was the movement of the cards in Taser Desh, or the Manipuri or Kathakali steps in Chitrangada, he could effortlessly give them an artistic form in his instruments. The same is true of his accompaniment to 'probhate bimala anande' or 'oi ashantale'. While giving solo recitals in khol, he can make his instrument speak and render verses through it.

One only wishes that he gets some worthy disciple who can keep up the tradition of him and his gharana.

Amrita Bazar Patrika, 01 November 1986, Kolkata

Amrit Bazar Patrika

1 Nov '86

WEEKEND READING

PUNCH

A KHOL MAESTRO

ONE of the more or less indispensable participants in any music or dance programme of this country — be it classical, or folk or modern, be it a solo recital or a full-fledged dance drama — should be the percussion instrumentalist. He not only enhances and enriches the movements of music or dance, but more importantly adds a new dimension to them. In fact, dances often rely solely on the percussion instrument that keeps the beat and there are certain folk forms of vocal expressions which do not so much depend upon what are known as notes, as on the beats on drums going slow or fast according to the mood of the participants.

All the same, it has been an unjustified disposition on the part of the common man, if not the music specialists and critics — the two are oftener than not far from synonymous — to forget the percussionist while assessing the impressiveness or otherwise of a dance or music performance. What a player of a khol or a tabla can expect at the most, is a vague reference to his role without much examination of where and how he demonstrated his commendable mastery in his art. A welcome change seems to be coming upon the musical scene of the land. Yet, it will not be within the foreseeable future that a percussionist is to receive his due from his listeners and society in general.

One recalls all that because a percussion expert of the level of Anadinath Dutta still now remains in comparative obscurity despite making distinguished and many-sidd contribution to the classical and folk music of Bengal as well as to Rabindra Sangeet, for well over four decades.

In West Bengal Bishnupur is rightly proud of the glorious tradition it has set up for more than two hundred years as much in classical music as in folk forms. Anadinath also hails from Bishnupur whose father Ramgati Dutta and elder brother Jaganath Dutta were noted khol players.

Khol is usually played with the recital of kirtan and has over the years become an inseparable part of it. In fact, it was the predominance of kirtan in Manipur when that kingdom accepted Vaishnavism as the State religion, that led khol to become associated with the Manipuri form of classical dancing at a later period. Of course the transition to khol from the drums to the accompaniment of which Manipuri used initially to be danced before it assumed its classical form, was not very difficult. And, khol did have the tradition of accompanying various folk songs and dances obtaining in West Bengal.

The most notable quality of Anadinath is that he can play khol not only with kirtan recitals but also with various forms of folk performances like Tushu, Jhapan, Ramayan Gan, Jatra and Balak Sangeet with which Bishnupur and Bankura abound. He received advance lessons in khol and dhol from an early age from his father and elder brother. But he was not satisfied until he could master pakhwaj and tabla reknowned for being instruments to accompany classical music. In this Anadinath had his gurus in Gopeshwar Banerjee who taught him pakhwaj and Surendranath Banerjee who trained him in tabla.

He was therefore an ideal percussionist for Gurudev Rabindranath's songs — both of the classical genre and folk types — as also for his dance dramas and operas. He joined Santiniketan in 1949 and eversince then all the official programmes of Visva Bharati had to rely on the virtuosity of Anadinath. Whether it was the movement of the Cards in Tasher Desh, or the Manipuri or Kathakali steps in Chitrangada, he could effortlessly give them an artistic form in his instruments. The same is true of his accompaniment to probhate bimala anande or oi ashantale. While giving solo recitals in khol, he can make his instrument speak and render verses through it.

One only wishes that he gets some worthy disciple who can keep up the tradition of him and his gharana.

— Biswajit Roy

Anadinath Dutt

Biswajit Roy (1928-2004). After completing his BA in English at Visva Bharati, Biswajit joined Sangit Bhavana to study music. He got the opportunity to closely follow Anadinath's music in the festivals and dance and music dramas performed at Santiniketan as well as his teaching at the class rooms of Sangit Bhavana during this period.

In the beginning of the 1960's he joined Moscow Radio's Bangla section. During his stay there he was the Moscow correspondent for the English daily, *Amrita Bazar Patrika* and the Bangla daily, *Jugantar* published from Calcutta. After returning home from Moscow in 1966, he joined *Amrita Bazar Patrika* as assistant editor.

অনাদিনাথ সবথেকে ভালো বাজাতেন খোল ও পাখোয়াজ

বিশ্বজিৎ রায়

সঙ্গীতে যাঁরা সঙ্গত করেন তাঁদের ছাড়া যে কোনোরকমের সঙ্গীতের অনুষ্ঠান হতে পারে না - এখানে বলা বাহুল্য সঙ্গীতের মধ্যে নৃত্য, অভিনয় এবং সঙ্গীত, এই তিনটি শিল্পকেই একত্রে ধরা হচ্ছে - তা প্রত্যেকেই নিশ্চয় মানবেন। এই সঙ্গতকারদের মধ্যে আবার সকলের চেয়ে প্রধান, যিনি সঙ্গীতে তালের দিকটির জন্য দায়ী থাকেন। অর্থাৎ, সঙ্গীত নৃত্য এবং অভিনয়ে অভাবে পড়লে একটি তানপুরার সাহায্যেই কণ্ঠসঙ্গীত চালিয়ে নেওয়া যায়। যন্ত্রসঙ্গীতের বেলা অর্থাৎ সেতার বা সানাই বাজাবার সময় তা-ও না হলে চলে। কিন্তু এই সবের কোন ক্ষেত্রেই তবলা, মৃদঙ্গ অথবা পাখোয়াজ বাদ দেওয়া যায় না — একমাত্র আলাপের সময় ছাড়া।

অথচ বহুদিন থেকেই ভারতীয় সঙ্গীতের ক্ষেত্রে দেখা যাচ্ছে এই সব তালের গুণী সঙ্গতকারদের স্বীকৃতি দেওয়া হচ্ছে না। তার জন্য যেমন দায়ী সাধারণ শ্রোতারা, তেমনি দোষী সঙ্গীত-বিশেষজ্ঞ এবং সমালোচকরা - যাঁদের অধিকাংশ সময়েই সমার্থকভাবে ধরা উচিৎ হবে না। একেকটি সঙ্গীতের জলসা শেষ হয়ে যাবার পরে সেটির গুণাগুণ যখন বিচার করা হয়, তখন কদাচিৎই শ্রোতাদের মনে পড়ে যাঁরা পাখোয়াজ, তবলা, খোল বা ঢোল বাজিয়েছিলেন, তাঁদের কথা। সামান্য কিছু স্তোকবাক্য প্রয়োগ করে তাঁদের খুশি করে দেওয়ার একটা প্রচেষ্টা সম্প্রতি দেখা যাচ্ছে বটে। কিন্তু পূর্বোক্ত তালবাদ্য কীভাবে

বেজেছে, তাদের বাদকের কোন কোন কৌশল বা গুণ শিল্পসম্মত হয়ে উঠেছে — তার বিশেষ কোনো বিচার বা ব্যাখ্যার প্রয়াস আজ-ও পর্যন্ত নজরে পড়ে না। এই দুঃখকর পরিস্থিতির ফলে অনেকেই সাধারণে সুপরিচিত নন, যদিও কলাবিদ্যার পারদর্শিতার জন্য তাঁদের সেই যশ নিশ্চয়ই পাওয়া উচিৎ। এই রকম একজন অসাধারণ বিচিত্র রকমের দক্ষ বাদক অনাদিনাথ দত্ত।

বিষ্ণুপুরের একটি বিশেষ খ্যাতি আছে শুধু পশ্চিমবঙ্গেই নয়, সমস্ত ভারত এবং বাঙলা দেশ জুড়ে। এই ছোট্ট জায়গাতে ভারতের মার্গ-সঙ্গীতের চর্চা যেমন গভীর এবং ব্যাপকভাবে হয়েছে - তার একটি নিজস্ব ঘরাণাও বহুকাল আগে থেকেই গড়ে উঠেছে বলে ধরা হয়ে থাকে - তার তুলনা খুব কমই মেলে। কিন্তু শুধু উত্তর ভারতীয় ক্লাসিকাল সঙ্গীতেই নয়, বিষ্ণুপুর - এবং সমগ্র বাঁকুড়া জেলা - নানান লোকনৃত্য এবং লোকসঙ্গীতের ঐশ্বর্য্যে আজও যথেষ্ট সমৃদ্ধ। বিষ্ণুপুরের ছেলে হচ্ছেন অনাদিনাথ দত্ত এবং তাঁর তালবাদ্যের দক্ষতায় যেমন মার্গসঙ্গীতের তেমনি লোকসঙ্গীতের, উভয় ঐতিহ্যই অতি জীবন্তভাবে মিলিত হয়েছে।

অনাদিনাথের পিতা রামগতি দত্ত ছিলেন অতি প্রসিদ্ধ খোল-বাজিয়ে। এঁরা যে ধারার বাজিয়ে তাতে খোল শুধু সঙ্গত হিসেবেই গণ্য হতো না, রস বিতরণের তার নিজিস্ব ক্ষমতা আছে বলেও ধরা হতো। খোলে গুণী বাদকরা অনেককাল থেকেই লোকসংস্কৃতির অঙ্গ গান নিরপেক্ষ বাজনা তুলে শ্রোতাদের মনোরঞ্জন করতেন। সেই ধারার উত্তরসাধক হন অনাদিনাথ। প্রথমে পিতা, পরে জ্যেষ্ঠভ্রাতার তত্ত্বাবধানে অতি অল্প বয়স থেকে খুব কঠিন তালিমের মাধ্যমে তিনি নিজেকে শিল্পী হিসেবে প্রতিষ্ঠা করেন। এর পরে তিনি বাজাতে শুরু করেন একদিকে কীর্তন গানের অংশ হিসেবে, অন্যদিকে টুসু, ঝাঁপান, রামায়ণ-গান, যাত্রা ইত্যাদি নানা লোকসঙ্গীতের অনুষ্ঠানের সঙ্গে। আজ থেকে প্রায় চল্লিশ বছর আগেও অনাদিনাথকে এই ধরণের গানের সঙ্গে নেচে নেচে খোল বা ঢোল বাজাতে দেখা গেছে।

কিন্তু এতে অনাদিনাথের চিত্ত ভরল না। তিনি শিষ্যত্ব গ্রহণ করলেন বিষ্ণুপুরের দুই প্রখ্যাত সঙ্গীতজ্ঞ, গোপেশ্বর বন্দ্যোপাধ্যায় এবং সুরেন্দ্রনাথ বন্দ্যোপাধ্যায়ের কাছে। প্রথমোক্ত জন তাঁর গুরু হলেন পাখোয়াজের এবং শেষোক্ত জন তাঁকে শিক্ষা দিলেন তবলায়। অচিরেই অনাদিনাথ মার্গসঙ্গীত এবং লোকসঙ্গীত উভয় দিকের সব রকম সঙ্গীতের সঙ্গে সঙ্গতে পারঙ্গম হয়ে উঠলেন। অবশেষে, ১৯৪৯ সালে তিনি যখন শান্তিনিকেতনে সঙ্গীত শিক্ষক হিসেবে যোগ দিলেন, তখন এখানকার অজস্র গান, নাচ এবং অন্যান্য অনুষ্ঠানের পক্ষে একরকম অপরিহার্য হয়ে দাঁড়ালেন।

পিছনের সারি : অনাদিনাথ (বাঁ দিক থেকে তৃতীয়), বিশ্বজিৎ (বাঁ দিক থেকে পঞ্চম)। আকাশবাণী রেকর্ডিং স্টুডিও, সঙ্গীতভবন, শান্তিনিকেতন। ১৯৫০-এর দশক। অজানা ফোটগ্রাফার।

অনাদিনাথের বাজিয়ে হিসেবে সব থেকে শ্রুতিসুখকর দিক হচ্ছে খোলের - এবং পাখোয়াজেরও - ওপরে তাঁর অতি মধুর এবং সূক্ষ্ম হাতের কাজ। মনে হয় তাঁর হাতে খোল যেন কথা বলে উঠছে। তাঁর ছন্দ এবং গতির ওপরে জন্মগত এবং সাধনাবর্ধিত অধিকার, এবং মার্গ আর লোকসঙ্গীতে

পারদর্শিতার ফলে তিনি অনায়াসেই রবীন্দ্রসঙ্গীতের নানা বিচিত্র দাবী মিটিয়ে এবং রবীন্দ্র-নৃত্যনাট্যের বহু প্রকারের নৃত্যভঙ্গী অনুসরণ করে তিনি সঙ্গত করতে পারেন বিনা আয়াসে। তিনি ঐরকম অতি সহজে অথচ ব্যঞ্জনাময়ভাবে বাজাতে পারেন 'তাঁ[হা]রে আরতি করে চন্দ্র তপন'-এর সঙ্গে পাখোয়াজ, আর 'ওহে জীবনবল্লভ'-এর সঙ্গে খোল।

আশা করা যায়, অনাদিনাথের হাতের কাজ বিশ্বভারতীতে রক্ষিত হবে।

দৈনিক যুগান্তর। রবিবার, ১৭ ডিসেম্বর ১৯৮৯, ০১ পৌষ ১৩৯৬, কলকাতা

অনাদিনাথ সবথেকে ভালো বাজাতেন খোল ও পাখোয়াজ

বিশ্বজিৎ রায়

যুগান্তর, রবিবার, ১৭ ডিসেম্বর ১৯৮৯, ১ পৌষ ১৩৯৬

বিশ্বজিৎ রায় (১৯২৮-২০০৪)। বিশ্বভারতীতে ইংরিজিতে বি এ পাশ করে সঙ্গীত ভবনে ছাত্র হিসেবে যোগ দেন। শান্তিনিকেতনের উৎসব-অনুষ্ঠান, গীতিনাট্য-নৃত্যনাট্য এবং সঙ্গীতশিক্ষার ক্লাসে অনাদিনাথের বাজনার গুরুত্বের সঙ্গে তাঁর ঘনিষ্ঠ পরিচয় ঘটেছিলো এই পর্বে।

১৯৬০-এর দশকের শুরুতে বিশ্বজিৎ মস্কো রেডিও-র বাঙলা বিভাগে যোগদান করেন। মস্কো থাকাকালীন *অমৃতবাজার পত্রিকা* ও *যুগান্তর*-এর মস্কো প্রতিবেদক হিসেবে বাঙলা-ইংরিজিতে নিয়মিত লিখতে থাকেন পৃথ্বিজিৎ ছদ্মনামে। ১৯৬৬ সালে দেশে ফিরে অমৃতবাজার পত্রিকার অ্যাসিস্টেন্ট সম্পাদকের দায়িত্ব পালন করেন।

Anadinath

The Unknown Percussion Maestro

Pulak Dutta

On December 18, 2002 Supriyo Tagore described Anadinath Dutta as a 'distinguished *ashramik*' in the weekly prayer at the Upasana Griho in Santiniketan. 'I consider him a distinguished *ashramik* because he was one of the very few people who quietly served the *ashram*... without expecting anything in return.'

Music and Bishnupuri Public Life

Anadinath was born into a family of traditional craftsmen in 1924 at Bishnupur. Bishnupur was the capital of Mallabhum - a small kingdom established in the seventh century AD,[1] covering almost the whole of Bankura district of West Bengal and beyond. Historians, as is well known, did not find enough documents to formulate a clear history of Bengal before the fourth century AD, *i.e.*, the beginning of the Gupta rule in Bengal. But historians did find references in early Vedic and Sanskritic scriptures and literature to Bengal and the rest of the North East. It is

1 See https://en.wikipedia.org/wiki/Mallabhum_kingdom

clear that these parts of India were totally free of the Vedic or Brahmanic social order and cultural practices. The local Bengali communities were differently organised and the culture they practiced had its origin in their own world-view and belief system. Bengali cultural practices were based on the heterodox local traditions, distinct from the orthodox Brahman or Vedic tradition. The Guptas brought brahmans as well as Brahmanism and established the hierarchical *varna* social order and law in Bengal. Overcoming the initial conflict and struggle between the two opposing world-views, the local cultural practices gradually started being appropriated and dominated by the orthodox Brahmanic culture. In spite of the conflict and subsequent integration, one still finds manifestations of cultural elements of the pre-Brahmanic world in the life

Thakur Than, On the way to Pnachmura from Bishnupur. 1998

styles of these communities[2] - Bishnupur, no exception.

Countless local goddesses like *Shitala, Monosa, Bhadu, Tushu, Chondi* and so on were worshipped by these communities ; a number of *Broto*s performed. They are still the source of a joyful way of life in large parts of rural Bengal. All the musical and visual components of these festivals and performances were collectively developed locally and were free of any Brahmanic or Sanskritic interference. Right from his early childhood Anadinath, along with his friends, participated in these festivals. He played *anaddha* [membrane] instruments like the Bangla Dhol, Dhulki, Tabla or Bisham Dhaki as well as the *ghana*

Monsa-tawla morning *haat,* Shnakhari Bajar, Bishnupur. April 1984

[2] See নীহাররঞ্জন রায়, *বাঙালী হিন্দুর বর্ণভেদ*, বিশ্বভারতী, কলিকাতা। ১৩৫২ [1945] (Niharranjan Ray, *Bangali Hindur Barnobhed,* Visva Bharati, Kolkata, 1945) and Kunal Chakrabarti, *Religious Process : The Puranas and the Making of a Regional Tradition,* Oxford, New Delhi. 2001

[solid] instruments like Khanjani, Mondira or Kartal ; he sang and danced, too. The extraordinary quality of Anadinath's music was his ability to seamlessly get into the musical performance he happened to be a part of, absolutely effortlessly.

The other musical practice that had a public life in Bishnupur was Bangla Kirtan. Initiated by Srinibas Acharya, Bir Hambir, who ruled Mallabhum from 1591 to 1616, converted to Vaishnavism and introduced Vaishnava rites, rituals and festivals in Bishnupur's social life. Gouriyo [Bengal] Vaishnavism was a way of life, a worldview that touched all corners of Bengali life of this time. Bishnupur's community life therefore was filled with various forms of Kirtan. Srinibas Acharya was closely related to the making of both *Garanhati* and *Monoharshahi* schools of Kirtan. Musicians of Bishnupur thus was exposed to both the schools and developed a local form of Kirtan. Listening attentively to their Kirtan music, one also finds elements of *Jharhkhandi* Kirtan.

Anadinath learned Khol from his father Ramgati Dutta at home and loved playing it. A single piece of drum made of baked clay, it has a small head on the one side and a larger head on the other ; a musical drum rich in producing a variety of sound. Khol players, over a long period developed a mathematically complicated and yet simple sounding *baj*[3] of Khol. Kirtan musicians, as is well known,

---

3 *Baj,* we must remember, should never be confused with style. *Baj* is achieved through continuous discovery of hidden elements,

Madanmohan temple, Shnakhari Bajar, Bishnupur. March 1989

deal with very long duration time-cycles : for instance, 28 beats' *Somtal* or a very slow tempo 14 [4+4+2+4] beats' *Sonnikata* or *Kata Somtal*. Kirtan music uses even longer-cycle *tal*s like *Baro Dashkoshi* of 56 beats. By operating within such long time-cycles, musicians develop a deeper sense of music and a musical stability which keep them perpetually creative. The other aspect of Kirtan music is the particular aesthetic principle or *rasa* system it is based on. Vaishnava literature as well as music is based on four *rasa*s : *dasya, sakhya, batsalya* and *modhur*.[4] The most important of them all is considered to be the *modhur rasa*. Successfully combining the different *rasa*s and generating

characteristic of the instrument - *Baj*s are born by organizing these elements and components into a totality in musical terms.

4 Roughly translated as, servility, companionship, parental affection and erotic.

the *modhur* or *shringar rasa* is considered to be the highest achievement of the poet or the musician. As this genre of music grew with a number of creative musicians contributing to its growth, Bangla Kirtan came to mean a typical form of music totally Bengali in essence.[5]

Anadinath became one of those rare Khol players of his time who successfully established himself as a solo Khol player – a necessary part of Kirtan music. Clarity of sound production, musical balance between the two heads, aesthetic use of polyrhythmic patterns, perfect application of variations in *lay* and volume made Anadinath a known master of this instrument. His music had a strong local Bengali foundation.

Much later, the local school of Hindustani classical music known as the Bishnupur *gharana* was founded largely through the patronage of Raghunath Singh I, who ruled Mallabhum from 1643 to 1656. It is believed that it reached its finest phase of development through the patronage and encouragement of Raghunath Singh II during his reign from 1694 to 1730.[6] It is impossible to figure out how this form of music arrived at Bishnupur as the history is totally blurred and littered with convenient stories propagated by its practitioners. But one thing is certain : that it did come

---

5 For an elaborate discussion on Gouriya aesthetics see Nrisinha Prasad Bhaduri 'The Aesthetics of the resplendent saphire: Erotic Devotion in Rūpa Gosvāmin's *Ujjvalanīlamaṇi*' in Arindam Chakrabarti (Ed.) *Indian Aesthetics and the Philosophy of Art*, Bloomsbury, London, New York, 2016

6 See Amiya Kumar Banerjee*, West Bengal District Gazetteers: Bankura, September 1968,* Kolkata. p. 98

from outside Bengal. Significantly, the early practitioners came from the tiny Brahman community of Bishnupur, who also originally came from outside Bengal. When Anadinath was offered a teaching position in Bishnupur Music College, he entered the world of Hindustani classical music. Being a part of a larger musical sphere involving different kinds of drums and time structures, it took no time for him to learn the *tal*s played on Pakhowaj and Tabla with this form of music. Very quickly Anadinath established himself as a successful solo Pakhowaj player.

The two earliest Pakhowaj players we know of Bishnupur are Rammohan Chakroborti and Becharam Chattopadhyay. Pakhowaj player Pir Bux of Delhi *gharana* lived at Harokumar Thakur's residence in Kolkata sometime in the eighteenth century ; Rammohan learned Pakhowaj from him in Kolkata. Rammohan remained a court musician of Bishnupur court till his death. Becharam, on the other hand, went to Mathura ; studied Pakhowaj under Hiralalji and Tabla with Baksu Khan of Lucknow. During the next two centuries, nobody had to travel outside Bishnupur to study Pakhowaj. Over a period of time, Bishnupur developed its own world of Pakhowaj and produced a number of great Pakhowaj players. The Rammohan lineage ended with the demise of Nityananda Goswami in 1971 and with Subodh Nandi's premature death in 1970 ended the Becharam lineage. Apart from these two streams of Pakhowaj playing, one more distinct Pakhowaj playing tradition was alive in Bishnupur, the

beginning of which can be traced back to Anantalal Bandyopadhay, father of Gopeshwar and Surendranath : Anadinath belonged to this lineage. He was the last master of Pakhowaj of Bishnupur. With his passing away in 2002, the Pakhowaj *baj* of Bishnupur came to an end.[7]

Joy of Learning

Anadinath spent the first 25 years of his life here in Bishnupur. His personality as well as his music developed in this cultural ambience. Amelia Maciszewski, a former music student of Santiniketan and an ethnomusicologist from Austin, video interviewed him in 1996. Let us listen to Anadinath narrating his own learning history.

> I played a small Dhulki when I was about three years old ; my father Ramgati Dutta sang as he worked on his craft and I played with him. When I was a bit older, around four, he bought me a bigger Dhol. ... I started playing the Khol my father played. Since it was too big for me, he bought me a smaller one. Once, during the Durga Puja, I heard Dhol players drumming and dancing in Malleshwar. As I came back home, I put the Khol on my shoulder and started jumping around as I played on it - imitating the drummers I just saw. The cotton strap broke, the baked-clay Khol fell on the

7 অলোক দত্ত, ‘বিষ্ণুপুরের পাক্কা আওয়াজ’ *শারদীয়া নবপত্রিকা*, ১৪১৮ (২০১১) কলকাতা। পৃ. ১২০-১২২ দ্রষ্টব্য। [See ‘Bishnupurer Pakka Aowaj’, *Sarodiya Nabopotrika,* 1418 (2011). Kolkata. pp. 120-122]

ground and was broken into pieces. It was repaired with tin sheets and I continued playing on that. When I was about five years old, Subodh Nandi - my cousin of around the same age as mine - and I played Dhol and danced around with a group of children, between five and eight years in age, who sang Nam Kirtan. The group was very popular. Then, a little later my elder brother, Jagannath Dutta, started learning Khol from a guru. He practiced on the terrace and I listened to him. When he finished and left the Khol there, I would go and start playing. Observing that, my father bought me another big Khol and started training me personally. He would wake me up at three o'clock in the morning. On cold winter mornings the training – right from *hatuti sadhon*[8] - would continue at least till six o'clock. When Bhushan Babaji, a Vaishnav mendicant and Kirtan singer went out begging in the afternoons he would sit with me and teach me. He sang and asked me to play with him. I used to play all the *tal*s of Kirtan with him. I started playing Tabla along with Dhol and Khol at Krishna Jatra. It was called Balok Songit as it was a Jatra group of children.

...Then an offer came to me from Bishnupur Music College to join the college as a Tabla teacher. I was reluctant and said, 'I don't know anything, how can I work there?' Pashupatibabu, the Tabla teacher of the

---

[8] Particular combinations of *bani*s or notes practiced to understand and be able to play the khol *baj*.

> college used to come from another place. He could not come regularly since his wife was seriously ill. Surendranath Bandyopadhyay [Principal of the college] asked me to come twice a week and I agreed to join the college as Tabla teacher [in 1946]. My attention shifted from Khol to Tabla. I had played Khol with all the great Kirtan singers of those days, played in Ramayan Gan, Jatra etc. I had participated in all the major Kirtan festivals and played solo Khol. In the college Surenbabu asked me to attend Pashupatibabu's Tabla class and learn from him. But when I sat in his class, he stopped teaching his students because I was quick to pick things up and he did not want me to learn. I told Surenbabu about it and decided not to attend the class any more. I was teaching Tabla and was accompanying with Setar, Esraj and Vocal Music – teaching and learning at the same time. Surenbabu would sit with me after the classes were over. He played Banjo and I accompanied him on the Tabla. He would explain things to me – *sam, phnak, tal* etc. He taught me the fingering of playing *theka* in high speed effortlessly. I used to play Pakhowaj with Gopeshwar Bandyopadhyay's Dhrupad. Since I played Khol it was easy for me to pick it up. Gopeshwarbabu showed me a few things about Pakhowaj.

With this background Anadinath joined Santiniketan as an 'Instructor Accompanist in the Music and Dancing Section

of the Vinaya-Bhavana, in the Visva-Bharati' in 1949. As Visva Bharati turned into a central university in 1951 his services were transferred to 'Sangit-Bhavana with effect from July 1, 1951'. Rathindranath Tagore, then Vice Chancellor of Visva Bharati, concluded his appointment letter with the following words. '...may I offer you my sincere thanks for your meritorious and loyal services to the Visva Bharati in the past and also express the hope that I shall enjoy the same from you in the future in our common endeavour to make the Visva Bharati an ideal centre of learning and culture, as contemplated by our Pratishthatacharya?'

S a n t i n i k e t a n
Culture of the newly born Bengali middle class

The musical atmosphere of Santiniketan was very different from that of Bishnupur. Bishnupur Music College taught only Hindustani classical music. But at Santiniketan Sangit Bhavana, classical music was taught along with dance and Robindrosongit. Anadinath's operating fields like Kirtan, Ramayan-gan, Jatra, Jhapan or the other musical spaces of that kind were never a part of Santiniketan's literate middle-class culture. Indian classical music was largely practiced in the classrooms with occasional public performances by the visiting artists and professors ; folk and popular music were always performed by the visiting traditional artists who came to participate in festivals or

Anadinath at Santiniketan. Early 1950's. Photographer unknown.

melas. Santiniketan's musical culture at large was filled with the whole new world of Rabindranath's songs, his dance-dramas and the festivals he introduced.

With his previous training in each genre of music taught and practiced in Santiniketan, Anadinath was the only person around who could operate in all three fields effortlessly and musically. He was neither playing Khol on Pakhowaj, nor playing Tabla on Khol. When visiting Tappa

singer Kalipada Pathak or Kirtan singer Panchanan Das came to teach at the institution he was the only person who knew and could play those difficult and rare *tal*s with them. Whenever classical musicians performed in Santiniketan, Anadinath was invariably asked to accompany with them – for instance, with Satyakinkar Bandyopadhyay's Dhrupad and Chinmoy Lahiri's Kheyal as well as with instrumental music like Shyam Ganguly's sarod, Nikhil Bandyopadhyay's Setar or V. G, Jog's violin. He also accompanied Alauddin Khan, of course with a bitter experience like most of the accompanists who had ever played with him.[8]

Anadinath's experience of being a practitioner of a wide range of musical genres made him an ideal teacher for the students of Sangit Bhavana ; he sang and played simultaneously as he taught, which the students found particularly helpful.

Rabindranath incorporated elements from classical, folk and popular traditions in his songs. Biswajit Roy, thus observes,

> [Anadinath] was therefore, an ideal percussionist for Gurudev Rabindranath's songs – both of the classical genre and folk types – as also for his dance dramas

---

[8] Alauddin Khan was infamous for his uncivilized behaviour with his co-musicians. The backlash came when he misbehaved with tabla player Jnanprakash Ghosh publicly on stage in Kolkata. 'আপনার সঙ্গে আমি কি বাজাইব। তবলায় আপনার ডাঁয়া বাঁয়া কোনটাই তো ঠিক হয় না অথচ আপনি তো কলকাতার ওস্তাদ হইয়া বইসা আছেন।' ['What shall I play with you.

Anadinath on Tabla. Nirmalchandra Nandi and Birendranath Palit on Esraj. Music class, Sangit Bhavana stage.
Photographer unknown.

> and operas. ...all the official programmes of Visva Bharati had to rely on the virtuosity of Anadinath. Whether it was the movement of the cards in *Tasher Desh*, or the Manipuri or Kathakali steps in *Chitrangada*, he could effortlessly give them an artistic form in his instruments. ...While giving solo recitals in Khol, he can make his instrument speak and render verses through it.[9]

Although Rabindranath's musical training was insignificant by any standard of musical training, he was one the greatest Bengali song-writers of his time. He also had peculiar and confused ideas about *tal*[10]. All of Rabindranath's original compositions are based on *kabyo chhando* [poetic metre], not on *tal* as musicians' compositions are. His discussion on *tal*, *lay*[11] and *chhando* or metre, especially in his essay *'Songiter Mukti',* expresses the confusion most clearly. For example, at one place he is saying, 'What rhythm does in poetry, *tal* does in music', about a page later he is saying, 'What rhythm is to poem,

---

You can neither play the right nor the left drum of tabla properly and yet have become an *ostad* of Kolkata.'] is what he said. Jnanprakash left the stage and immediately consulted a lawyer for a defamation case against Alauddin. Finally, Alauddin had to personally apologize to Jnanprakash. জ্ঞানপ্রকাশ ঘোষ, *তহজীব-এ-মৌসিকী*, বাউলমন প্রকাশন, কলকাতা। ১৯৯৫। পৃ. ১১৮। [Jnanprakash Ghosh, *Tahjib-e-Mausiki,* Baulmon, Kolkata. 1995. p.118]

9 Biswajit Roy, 'A Khol Maestro', *Amrita Bazar Patrika,* Kolkata. 01 November, 1986.

10 A framework in time, structured into two or more sections.

11 Tempo, can also mean movement.

lay is to music.' and ended the same paragraph by saying, 'If we obey *lay*, there is no need to be afraid of any fight with *tal*.' He failed to see *tal* as a language system and an integrated part of Indian music and dance. With its special components *khuli* (opening up) and *mudi* (closing down), making it cyclical as against linear, *tal* becomes an indispensable part of Indian *music*. *Tal* is not a private property of membrane instruments. As a result, in some of his songs, in spite of having a fundamentally cyclical melodic structure the cycle is not completed a few instances within the song. Thus, some new '*tal*'s were invented like *Ardha Jhap* (2+3=5 beats) or *Jhampak* (3+2=5 beats). This happens with many other simpler rhythmic structures like 3+3 or 4+4 in his compositions, too. Anybody who ever played with a *Robindrosongit* singer had to go through the painful experience of constantly negotiating with time and metre. Anadinath's strategy to negotiate this was to avoid playing the *theka*[12] as far as possible and follow the rhythm of words and moods. As we know, this is a common practice in Kirtan and Dhrupad but with time and metre being perfect. He would often generate rhythmic patterns not found in the poetic metre or its transformed musical form, making the song musically richer. There are other songs based on 'new' *tal*s where the time structure reached a completeness and achieved a character of *tal* like *Nabatal*.[13] The published version of the division of the

[12] A drum composition through which a *tal* is manifested.

[13] There are *tal*s consisting of 9 beats practiced in Indian classical music for a long time like *matta* or *nasruk* as well as other music such as

time structure is 3+2+2+2 and the *theka* is *dha den ta* **I** *tete kata* **I** *gadi ghene* **I** *dhage tete*. The last phrase *'dhage tete'* creates an expectation of something else to follow - as the last phrase, it gives a feeling of incompleteness. Anadinath's *theka* was far more complete and musical : *dha den ta* **I** *tete dha* **I** *tete kata gadi ghene* with the structure being 3+2+4.

All successful song-compositions of Rabindranath are complete in themselves – and they are all notated. Notation-bound performers of Robindrosongit, therefore do not enjoy the freedom the rest of the Bangla-song singers traditionally have been enjoying. Robindrosongit singers can only play around with the tempo that is not mentioned in the notations. All tonal accompanying instruments like esraj, harmonium or organ must only follow the melodic movements Rabindranath composed as any melodic intervention would inevitably destroy the song. The only creative intervention possible in Robindrosongit performances is that of the percussion players – no instruction is given regarding this either by Rabindranath or the Rabindra-pandits. Anadinath used this space with full creative force. With his selection of instrument or combination of instruments for a single song, particular way of entering the song, use of silences, *laykari* and application of changing rhythmic patterns and above all

Turkish music's most commonly used rhythmic structure of 9 beats, derived from the gypsy music – Rabindranath certainly was not aware of them. See Rabindranath's '*Songiter Mukti*' for his discussion on 9 beat *tal*.

*tehai*s,[14] he set the standard for percussion accompaniment with Robindrosongit.

Anadinath never treated *sanchari* and *abhog* as separate units of the song – just as in Dhrupad – and therefore never played a *tehai* at the end of *sanchari* which finishes at the beginning of *abhog*. This happened not only because he was taught to treat them as a single unit but because of his deeper understanding of the musical logic behind it. *Tehai* perhaps was the most fascinating part of Anadinath's music. He was a master of *tehai*s. He hardly played short *tehai*s, most often they were long. With his remarkable ability to 'see' the song, he would start the *tehai* at an incredible place and finish it on the first beat of the song, not necessarily the *sam*,[15] with amazing mastery. Another distinguishing feature of his music was his application of polyrhythmic pattern – 3 over 4, 4 over 3 or rhythmic phrases like 4+4+4 over 3+3+3+3. He would not do it with every song or sustain it for a long time. With his measured and most musical application, the song as well as the singers would come alive.

Rabindranath's musical and dance dramas have a deep musical affinity to Bangla Padaboli Kirtan. Bangla-song traditions like Ramayan-gan, Mongol-gan, Padaboli Kirtan or Sottopirer Panchali narrate stories of different kinds. The musical strategy involves use of multiple kinds of *tal*s, scales and tempo to express variety of emotions and moods.

---

[14] A single phrase played thrice to complete a cycle.
[15] The first beat of a time cycle.

Anadinath. *Basontotsab*. Santiniketan. Photographer unknown.

All these forms of musical performances are a combination of songs, recitation, acting and dancing. Rabindranath, as we know, learned a great deal from the Vaishnava cultural practices and for his musical or dance dramas applied the same musical strategy to narrate his own stories - most often reinterpretation of old stories - fitted for his contemporary audiences.

Anadinath naturally felt absolutely at home at these performances. He would sit with a pair of Tablas in front, Khol on his lap and Dhol on one side ; play the instruments as required within the drama. His drums spoke the verses like 'e ki trishna, e ki daho ...' along with the recitation and dance and then enter the song 'ashanti aj hanlo e ki dahonjala ...' in *Chitrangada* with utmost ease, enhancing

the emotional turmoil of the scene. Songs like 'ghano kalo megh tar pichhone ...' [Prakriti] in *Chandalika* are sung like dialogues without any fixed rhythmic pattern and then a structured song enters the conversation 'ore pashani ki nishthuro mon tor ...' [Ma] in 10 beats fast tempo *Jhaptal,* followed by 'khudharto prem tar ...' [Prakriti] sung in a swinging medium tempo *Kaharba* of 8 beats. These wonderful musical movements composed by Rabindranath were very successfully accompanied on the drums by Anadinath. His legendary Khol composition for Prakriti's drawing water from the well in *Chandalika* or Dhol composition for the entrance of Chitrangada in *Chitrangada*'s wedding scene filled the audience with joy and beauty.

There was also always an element of unexpectedness in his music. Attentive listening to his drumming over and over again, reveals the vibrant theatrical elements in his music. His music was unmistakably always his own.

There is, as we know, a deep connection between the body and tradition. Music resides in the body of the traditional musicians : it flows in and from the body. This music is generated by specific combinations of body-acts. This is particularly true in the case of devotional music across the world ; the connection between the corporeal and musical acoustic is at the centre of Bangla Kirtan.[16]

[16] For a theoretical-aesthetic discussion on the subject see, Sukanya Sarbadhikary, 'Listening to Vrindavan : Chanting and Musical Experience as Embodying a Devotional Soundscape', *Place of Devotion : Siting and Experiencing Divinity in Bengal-Vaishnavism,* University of California Press, Oakland, 2015

A strong sense of eros, therefore, is felt in the bodies of the listeners of Bangla Kirtan. The affective power of traditionally trained Anadinath's embodied musical knowledge and skill could turn the immediate atmosphere and listeners into a harmonious whole through his drumming.

Basically, the act of giving was what kept his life enjoyable and worth living. This act of giving was also the source of his creative spirit ; an act which made his music work. Although it came naturally, it was the only way to live happily within the power structure he operated in.

Biswajit Roy quite rightly points out in his above-mentioned article,

> ... [I]t will not be within the foreseeable future that a percussionist is to receive his due from his listeners and society in general. ...One recalls all that because a percussion expert of the level of Anadinath Dutta still now remains in comparative obscurity despite making distinguished and many-sided contribution to the classical and folk music of Bengal as well as to Rabindra Sangeet, for well over four decades.

The same concern echoes in Supriyo Tagore's speech at the weekly prayer, 'Perhaps we have failed to give him his due. ...he has left the ashram as quietly as he served it.'

Anadinath at his residence. 17 Sripolli, Santiniketan. December 1987.

Depth of Tone

Nikhil Bandyopadhyay, the setar player, lived in Santiniketan as a visiting professor for some time in 1978. After listening to Anadinath on different occasions for about six months he observed, 'Anadinath's tone is extraordinary. His depth of tone has become a rarity in today's world of music. Listen to him attentively, tone cannot either be learned or be taught, it flows in the blood.' What is 'tone' or 'depth of tone' for that matter ? C. V. Raman, in his well known article, 'The Indian Musical Drum'[17] explains,

[17] C. V. Raman, 'The Indian Musical Drum', *Proceedings of the Indian Academy of Science*, *A, Vol. 1,* 1934. pp. 179-188

> My investigations showed clearly that these instruments contained the solution in a practical form of the acoustical problem of transforming a circular drum-head giving inharmonic overtones into a harmonic musical instrument. ... The drum has the special property of vibrating freely in different forms but with identical frequencies which can be superposed on each other. Some of the superposition forms have a striking simplicity, and indicate an analogy between the musical drum and the harmonic vibrations of a uniform stretched string.
>
> ...The most striking feature which distinguishes the Mridanga and the Thabla from other forms of drum is the sustained character of the tones. This is evidently the result of two features in the construction, namely, the heavy wooden shell on which the drum-head is stretched and the symmetrical loading of the latter by a firmly adherent composition. ...The loading of the drum-head greatly increases the energy of vibration and is therefore a factor which favours the emission of a sustained tone. The presence of the enclosed air within the shell is probably also a factor tending in the same direction.

C. V. Raman's investigation explains how Indian drums are designed to produce a tonal quality that is harmonic and rich with the sustenance of tone. The concept of *tal* as well as 'the sustained character of the tones' of Indian

drums are unique to Indian music. But ‘depth of tone’ clearly depends on the relationship between the player and the instrument. While it is possible to problematize the idea that ‘tone flows in the blood’, one cannot deny the fact that ‘depth of tone’ is a reality. And that it is impossible to neatly define the process of its transmission.

A Soundless Visual Death

November 25, 2002, I was giving a shave to my father, Anadinath Dutta at around ten in the morning. He was recovering from a critical illness - could not recognise people, could not speak, could not eat for about a week. I was talking to him as I was shaving ; every now and then he was rubbing his hands over his face to feel if the shave was proper. He was also talking to me but could not produce any sound. His passionate eyes full of love and affection figuring out where he was, his voice desperately trying to communicate, whispered, ‘I can understand everything but I can’t produce sound.’

...At around ten at night the same day, I saw the same pair of eyes, came alive in a flash - not figuring out where he was but deep in his ability to be one with others. Moments later I watched his soundless, visual death – blood flowed out of his mouth.

Anadinath with his wife Geeta. April 1984. He lived in this house, adjacent to Sangit Bhavana, with his family from 1964 till 1989.

First version published in, Hanne M. de Bruin [Guest Editor], *Indian Folklife, Teaching and Transmission of Indian Performing Arts.* Serial No. 20, July 2005, Chennai. ISSN 0972-6470.

‘সবারে করবে বাসিব ভালো’

সুপ্রিয় ঠাকুর

গত ২৫ নভেম্বর একজন বিশিষ্ট আশ্রমিক অনাদিনাথ দত্ত, আমাদের অনাদিদা দীর্ঘকাল এই আশ্রমের সেবা করে এইখানেই শেষ নিশ্বাস ত্যাগ করলেন। এতদিন পরে মন্দিরে তাঁর প্রতি শ্রদ্ধা নিবেদনের সুযোগ হ’ল।

তাঁকে বিশিষ্ট আশ্রমিক বলে মনে করি এই কারণে যে এমন একজন গুণী ব্যক্তি, প্রায় লোকচক্ষুর অন্তরালে থেকে এমন একনিষ্ঠ সেবা আশ্রমকে আর ক’জন করে গেছেন ?

শিক্ষকতার বাইরে আশ্রমের সব অনুষ্ঠানে, নৃত্যনাট্যে, একক শাস্ত্রীয় সঙ্গীতের আসরে অনাদিদা বছরের পর বছর সে সব অনুষ্ঠানকে সফল করে তোলায় বিশেষ ভূমিকা গ্রহণ করেছিলেন। শিশুকাল থেকে দেখে এসেছি — শান্তিনিকেতনের কোন অনুষ্ঠানই তাঁকে ছাড়া সম্পূর্ণতা লাভ করত না। আর যাঁরা তালের যন্ত্রের ব্যবহার বোঝেন তাঁরা সবাই জানেন যে খোলে, তবলায়, পাখোয়াজে তাঁর হাত কথা বলত। কত নামী দামী শিল্পীরা অনাদিদার ভরসায় সহজেই তাঁদের শিল্প পরিবেশন করতেন। এমন কি তাঁদের মধ্যে যাঁরা লয় তালে দূর্বল — তাঁদেরও কেমন করে রক্ষা করতে হয় তা অনাদিদার জানা ছিল। এই প্রচারবিমুখ, নম্র স্বভাবের শিল্পী ৩৯ বছর হাসি মুখে শান্তিনিকেতন আশ্রমকে সেবা করে গেছেন।

অনাদিদার জন্ম ২৬ অক্টোবর ১৯২৩ — বাঁকুড়ার বিষ্ণুপুরে। অতি শিশুকাল থেকে বহু খ্যাতনামা শিল্পীদের কাছে তাঁর তালিম হয়েছিল। গোপেশ্বর

বন্দ্যোপাধ্যায়, সুরেন্দ্রনাথ বন্দ্যোপাধ্যায় প্রভৃতি শিক্ষকের কাছে তিনি তালিম নিয়েছিলেন। যতদিন বিষ্ণুপুরে ছিলেন ততদিন বহু লোক-সঙ্গীতের উৎসবে তিনি বাজাতেন। আর আমরা তো জানি বিষ্ণুপুর আমাদের দেশের সঙ্গীতের পীঠস্থান। বিষ্ণুপুর সঙ্গীত বিদ্যালয়েও অধ্যাপনার অভিজ্ঞতা তাঁর ছিল।

১৯৪৯ সালে বিশ্বভারতীতে যোগ দিয়েছিলেন অনাদিদা। তদানীন্তন উপাচার্য্য — রথীন্দ্রনাথের আগ্রহে অনাদিদা ১৯৫১ সালে সঙ্গীতভবনে অধ্যাপনার জন্য যোগ দেন। সেই ১৯৪৯ সাল থেকে ১৯৮৮ সাল অবধি একনিষ্ঠ সেবায় তিনি সকলের শ্রদ্ধার পাত্র হয়েছিলেন। হয়তো আমরা তাঁকে তাঁর প্রাপ্য সম্মান দিতে ব্যর্থ হয়েছি।

উপাসনা গৃহ, শান্তিনিকেতন।

অবসর গ্রহণের পরেও নানা ভাবে এই আশ্রমকে বহুদিন তিনি সেবা করে গিয়েছেন - বিনিময়ে কোন প্রত্যাশা না রেখে। যখন তাঁর বাড়িতে যেতাম - তখন তাঁর পুত্রের যন্ত্রে ধরে রাখা কত লোক সঙ্গীত তাঁর গলায় শুনেছি।

সে আশ্চর্য অভিজ্ঞতা। তাঁর কণ্ঠসঙ্গীতের উৎকর্ষের কথা অনেকেরই অজানাই থেকে গেল।

এই অসাধারণ ব্যক্তিটি যেমন নির্বাক হয়ে এই আশ্রমকে দীর্ঘকাল সেবা করে গিয়েছিলেন - তেমনি প্রায় সকলের অজান্তে নিঃশব্দেই একদিন বিদায় নিয়ে চলে গেলেন। চলে যাবার পর - ছাতিমতলায় তাঁর আত্মীয় বন্ধুদের কণ্ঠে ধ্বনিত হল - বাতাস জল আকাশ আলো সবারে কবে বাসিব ভালো।

[সাপ্তাহিক উপাসনায় আচার্যের ভাষণ॥ ১৮ ডিসেম্বর ২০০২, শান্তিনিকেতন উপাসনা গৃহ]

সুপ্রিয় ঠাকুর (জন্ম ১৯৩৮)। শান্তিনিকেতনের একজন আশ্রমিক হিসেবে শিশুকাল থেকে অনাদিনাথের বাজনার সঙ্গে তাঁর পরিচয়। ১৯৭৩ সাল থেকে ২৩ বছর তিনি পাঠভবনের অধ্যক্ষ-র দায়িত্ব পালন করেন।

অনাদিনাথ দত্ত : সংক্ষিপ্ত পরিচয়

১৯২৪ সালের ২৬ অক্টোবর বিষ্ণুপুরের শাঁখারী বাজারে, রামগতি দত্ত ও সরসীবালা দেবীর পঞ্চম সন্তান, অনাদিনাথ দত্ত জন্মগ্রহণ করেন। যদিও সরকারি নথি হিসেবে বিশ্বভারতীতে নথিভুক্ত তাঁর জন্মসাল ১৯২৩, তিনি নিজে মনে করতেন তাঁর জন্ম ১৯২৪ সালে ; বিষ্ণুপুর মিশন হাই স্কুলে নথিভুক্ত তাঁর জন্মসালও ১৯২৪।

খুব অল্প বয়সেই অনাদিনাথ প্রবেশ করেন সঙ্গীতের জগতে। শিশুকাল থেকেই কৃষ্ণযাত্রা, তুষু, ঝাপান, রামায়ণ গান, ভাদু, নামকীর্তন ইত্যাদি আঞ্চলিক পূজা-আচার ও উৎসব-অনুষ্ঠানে খোল, ঢোল ও তবলা বাদক এবং নাচিয়ে হিসেবে অংশ নিতে শুরু করেন।

এর পর পিতা রামগতি দত্তর কাছে শুরু হয় তাঁর খোল বাজনার নিয়মিত শিক্ষা। পরবর্তীকালে খোলের তালিম পান জ্যেষ্ঠ ভ্রাতা জগন্নাথ দত্তর কাছে। প্রায় সমসাময়িক কালে অনাদিনাথকে বাঙলা কীর্তনের সমস্ত তালের শিক্ষা দেন বৈষ্ণব ভিক্ষু ভূষণ বাবাজী। পাশাপাশি চলতে থাকে তাঁর বিদ্যালয় শিক্ষা। ক্রমে তাঁর জীবনে বিদ্যালয় শিক্ষার গুরুত্ব কমতে থাকে - অনাদিনাথ ডুবে যান সঙ্গীত, বিশেষ করে বাঙলা লীলাকীর্তনের বিশাল-গভীর জগতে।

১৯৪৬ সালে বিষ্ণুপুর মিউজিক কলেজের আহ্বানে ওই কলেজে তবলার অধ্যাপক হিসেবে যোগ দেন অনাদিনাথ। হিন্দুস্তানি শাস্ত্রীয় সঙ্গীতের সঙ্গে তাঁর সম্পর্ক গভীরতা পায় এই পর্বে। কীর্তনের সাঙ্গীতিক পরিসরের পাশাপাশি চলতে থাকে অনাদিনাথের তবলা আর পাখোয়াজ চর্চা।

১৯৪৮ সালে পিতা রামগতি দত্তর জীবনাবসান। আরো এক বছর বিষ্ণুপুর মিউজিক কলেজে শিক্ষকতার পর ১৯৪৯ সালের পয়লা জুলাই শান্তিনিকেতনে বিনয় ভবনের সঙ্গীত ও নৃত্য বিভাগে 'ইন্সট্রাক্টার অ্যাকম্প্যানিস্ট' হিসেবে যোগদান করেন ২৪ বছর বয়সি অনাদিনাথ।

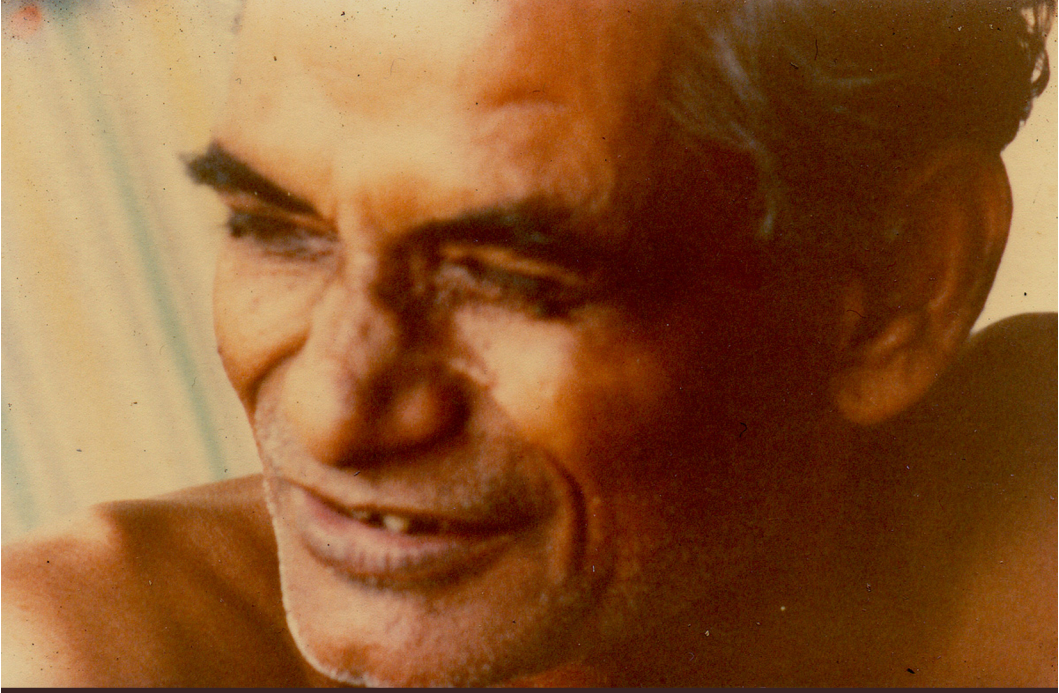
৩১ মে ১৯৫০ সালে বর্ধমান জেলার দীননাথপুর নিবাসী গীতা নন্দীর সঙ্গে

অনাদিনাথের বিবাহ অনুষ্ঠান অনুষ্ঠিত হয় বর্ধমান শহরে। অনাদিনাথ-গীতার প্রথম সন্তান, পুত্র অলোকের জন্ম ১৯৫৩ সালে, কন্যা জ্যোৎস্নার জন্ম ১৯৫৫, দ্বিতীয় পুত্র পুলক ১৯৫৭ ও তৃতীয় পুত্র হীরক ১৯৫৯ সালে জন্মগ্রহণ করেন।

বিশ্বভারতী কেন্দ্রীয় বিশ্ববিদ্যালয়ে রূপান্তরিত হওয়ার পর পয়লা জুলাই ১৯৫১ থেকে অনাদিনাথের কর্মক্ষেত্র স্থানান্তরিত হয় সঙ্গীত ভবনে। ১৯৭৮ সালের ডিসেম্বর মাসে হিন্দুস্তানি শাস্ত্রীয় সঙ্গীত বিভাগে অনাদিনাথ 'লেকচারার ইন ইন্স্ট্রুমেন্টাল মিউজিক (তবলা)' পদে নিযুক্ত হন। দীর্ঘ ৩৯ বছরের সক্রিয় কর্মজীবন শেষ করে ১৯৮৮ সালে ৬৪ বছর বয়সে অনাদিনাথ অবসর গ্রহণ করেন।

অনাদিনাথ এমন এক সঙ্গীতশিল্পী যিনি ঢোল, খোল, পাখোয়াজ, তবলা ইত্যাদি যাবতীয় চর্মবাদ্য অনায়াস দক্ষতায় বাজাতে পারতেন - সঙ্গীত জগতে এমন শিল্পী সত্যই বিরল। রবীন্দ্রসঙ্গীত ও রবীন্দ্র গীতিনাট্য-নৃত্যনাট্যের সঙ্গে ঠিক কেমন সঙ্গত হলে তাদের সাঙ্গীতিক-নান্দনিক রূপটি প্রকাশ পাবে তার আদর্শ গড়ে তোলার কৃতিত্ব অনাদিনাথের ; এই আদর্শই আজ সর্বত্র অনুসৃত।

অবসর গ্রহণের পর শেষ বয়সে শারীরিক অসুস্থতায় কাটিয়েছেন অনেকটা সময় ; গুরুতর অসুস্থ অবস্থায় কয়েকবার ভর্তি হতে হয়েছে শান্তিনিকেতনের পি এম হাসপাতালে। হাসপাতালের সেবক-সেবিকা-ডাক্তার আর শান্তিনিকেতনবাসীর আন্তরিক সেবা আর ভালোবাসায় সুস্থ হয়ে বাড়ি ফিরেছেন প্রত্যেকবারই। শারীরিক কষ্ট পেলেও তাঁর শরীর-মনে সাঙ্গীতিক রস সজীব থেকেছে শেষ দিন পর্যন্ত।

পুরস্কার-প্রতিযোগিতা আর খ্যাতি-প্রচারের জগতের বাইরে এক সহজ ছন্দোময় জীবন কাটিয়ে ২৫ নভেম্বর ২০০২, চীনভবন সংলগ্ন তাঁর বাসভবনে, ৭৮ বছর বয়সে অনাদিনাথের জীবনাবসান হয়।

গুরুদেবের নানা প্রকৃতির গান এবং গীতিনাট্য ও নৃত্যনাট্যের গানের প্রকৃত সঙ্গতকার রূপে শ্রীঅনাদি দত্ত যে পারদর্শীতা লাভ করেছেন তা এদেশের অন্য বাদকদের মধ্যে দেখা যায়না। গুরুদেবের নানা প্রকৃতির ও নানা ছন্দের গানের সঙ্গে সামঞ্জস্য রেখে খোল, তবলা ও পাখোয়াজে কি প্রকার সঙ্গত করা উচিৎ, ... তিনি যে ভাবে তা প্রকাশে সমর্থ হয়েছেন এখনো পর্যন্ত আর কারু পক্ষে তা সম্ভব হয়নি। - শান্তিদেব ঘোষ

অনাদিনাথের বাজিয়ে হিসেবে সব থেকে শ্রুতিসুখকর দিক হচ্ছে খোলের – এবং পাখোয়াজেরও – ওপরে তাঁর অতি মধুর এবং সূক্ষ্ম হাতের কাজ। মনে হয় তাঁর হাতে খোল যেন কথা বলে উঠছে। তাঁর ছন্দ এবং গতির ওপরে জন্মগত এবং সাধনাবর্ধিত অধিকার, এবং মার্গ আর লোকসঙ্গীতে পারদর্শিতার ফলে ... রবীন্দ্রসঙ্গীতের নানা বিচিত্র দাবী মিটিয়ে এবং রবীন্দ্র-নৃত্যনাট্যের বহু প্রকারের নৃত্যভঙ্গী অনুসরণ করে তিনি সঙ্গত করতে পারেন বিনা আয়াসে। - বিশ্বজিৎ রায়

শিশুকাল থেকে দেখে এসেছি – শান্তিনিকেতনের কোন অনুষ্ঠানই তাঁকে ছাড়া সম্পূর্ণতা লাভ করত না। আর যাঁরা তালের যন্ত্রের ব্যবহার বোঝেন তাঁরা সবাই জানেন যে খোলে, তবলায়, পাখোয়াজে তাঁর হাত কথা বলত। ... এই অসাধারণ ব্যক্তিটি যেমন নির্বাক হয়ে এই আশ্রমকে দীর্ঘকাল সেবা করে গিয়েছিলেন – তেমনি প্রায় সকলের অজান্তে নিঃশব্দেই একদিন বিদায় নিয়ে চলে গেলেন। - সুপ্রিয় ঠাকুর